دراما اللوحة

دكتور
مصطفى يحيى
دكتوراه فلسفة النقد الفنى
عميد المعهد العالى للنقد الفنى
أكاديمية الفنون

الطبعة الثانية
٢٠٠٥

نفرو للنشر

الإشراف العام

محمد الحسينى

* المراسلات :

٤٩ ش البطل أحمد عبدالعزيز

٢١ ش الصناديلي بالجيزة

تليفون : ٣٠٣٢٦٠١

٥٧١٢٦١٨

فاكس : ٣٤٧٨٦٨٦

موبايل : ٠١٠٢٣١٣٥٧٩

البريد الإلكترونى :

dar_nevro@hotmail.com

جمهورية مصر العربية

الكتاب : دراما اللوحة

المؤلف : أ. د. مصطفى يحيى

الطبعة : الثانية

الغلاف : أ. د. مصطفى يحيى

جمع إلكترونى : سوفت إيماج

رقم الإيداع : ٢٣٥٤ / ٢٠٠٥

الترقيم الدولى : ISBN 977-02-4354-X

مقـدمه الطبعة الأولى

يتناول هذا المؤلف بالتحليل النقدى والمقارنة القيم التشكيلية فى أعمال فنانى مطلع القرن العشرين . ذات السمات الدرامية الناتجة عن تصادم قيم الفنان المثالية للحياة من حوله مع واقعه المادى المعاش . . مما دفع كثير من هؤلاء الفنانين إلى إبداع عالم فنى يتفق ويتسق مع عالمهم الذاتى الخاص . . وكما يودوا أن يبصروا الحياة من حولهم.

وظهرت هذه السمات الدرامية فى أعمالهم نتيجة لتعقيد الحياة الاجتماعية والصناعية والسياسية فى أوربا فى الفترة ما قبل الحرب العالمية الأولى وأيضاً فى المرحلة ما بين الحربين العالميتين . . ندركها فى شكل ومضمون أعمالهم وأيضاً فى أبعادها النفسية والفلسفية والاجتماعية . حيث لجأ الفنان إلى أعلاء عالمه الداخلى الخاص كرد فعل احتجاجى على الواقع الخارجى المادى .

وقد عانى الفنانين فى تلك الفترة من حالة أغتراب فنى ـ فكانت أعمالهم التشكيلية مرآة عاكسة لعالم الفنان الخاص الذاتى المأزوم مرددة من جهة أخرى صدى مأساة إنسان العصر تجاه تحديات حديثة قدرية لايقوى على مواجهتها فى واقعة اليومى المعاش بل هو مدفوع لصراعها الغير متكافئ دفاعا عن المبادئ السامية والخير ضد الزيف والخداع . كأبطال التراجيديا القديمة ـ فقد كان شعارهم فى تلك الفترة (الإنسان خير) . وقد طاردتهم السلطات النازية فى أوربا بالاعتقال والقتل والتحقير والمنع من ممارسة الفن بل والتلخص من أعمالهم بأبخس الأثمان.

فجأت أعمال تلك الحقبة حاوية لمعادل تشكيلى لدراما الإنسان الفرد نتلمسه فى المفردات التشكيلية ورؤياهم للعالم الجديد من حولهم فتغيرت نظرتهم للحياة تبعاً لذلك فأتت أعمالهم تبحث عن الحرية المطلقة برؤيا متمردة قلقة منحازة للإنسان المواطن الفرد داخل قيم عصر التحولات السريعة . . .

يناقش المؤلف فى الباب الأول أعمال الفنان (فان جوج) الثائر . بالتحليل والمقارنة من خلال منهج نقدى أما فى الباب الثانى فيتناول فناني المدرسة الألمانية التعبيريون والتجريديون من خلال جماعات الجسر والفارس الأزرق وإتحاد الفنانين الجدد والجمعية الحديثة وأيضاً فناني الموضوعية

الجديدة وغيرهم من خلال تحليل أعمال تسعة وعشرون فنانا وعلاقة القيم التشكيلية والأبعاد النفسية والاجتماعية والسياسية فى أعمالهم مع أعمال الفنانين المصريون.

أما الباب الثالث يتناول بالنقد التحليلى أعمال المدرسة الفرنسية وفنانيها الوحشيون والتعبيريون من خلال أعمال ثلاثة عشر فنانا .

مستعرضاً أعمال التصوير الزيتى والرسم والحفر فى هذا المؤلف.

وفى النهاية أتقدم بالشكر العميق لكل من قدم مساعدة على إنجاز هذا المؤلف ومن تعاون معى فى الطباعة والنسخ والمراجعة وإخراج الصور الفتوغرافية .. ومن أمدنى بالمعلومات التوثيقية بالمركز الثقافى الألمانى والمركز الفرنسى ومركز المعلومات والأرشيف بجريدة الأهرام ونقابة الفنانين التشكيليين بالقاهرة وإدارة التسجيل المرئى والميكروفيلم بالمركز القومى للفنون التشكيلية ومدير وأمناء متحف الفن الحديث بوزارة الثقافة .

وإلى لقاء فى طبعات قادمة إن شاء الله .

وبالله التوفيق ،،

أ.د . مصطفى يحيى

ديسمبر ١٩٩٢ م. القاهرة. المعادى الجديدة

مقدمة الطبعة الثانية

- بعد نفاذ الطبعة الأولى من المكتبات التى صدرت فى منتصف ١٩٩٤ - رؤى أصدار هذه الطبعة الجديدة لتتناول نفس أطروحات الطبعة الأولى مضافا إليها المدرسة المصرية التعبيرية.. والتى أنشأت أعمالها عالما تعبيريا تجاوز مأزق الواقع المرئى والأحلام اليتوبية اللامرئية.. كتناص مع العالم المعيش فى النصف الأخير من القرن العشرين ومطلع الألفية الثالثة..

وحيث أنه تم تناول جيل التعبيريين الكبار فى أكثر من مؤلف ورسائل علمية أمثال راغب عياد (١٨٩٢ - ١٩٨٣)، عبد الهادى الجزار (١٩٢٥-١٩٦٦)، حامد ندا (١٩٢٤-١٩٩٠)، جاذبية سرى (١٩٢٥)، حامد عويس (١٩١٩)، تحية حليم (١٩١٩-٢٠٠٢)، انجى أفلاطون (١٩٢٤-١٩٨٩) وآخرين..

رؤى تناول بالرصد النقدى أعمال المدرسة التعبيرية المصرية لجيل ما بعد هؤلاء المبدعين السابقين فكانت...

أعمال كل من فرغلى عبد الحفيظ، چورج البهجورى، سعيد حدايه، سعيد العدوى، رباب نمر، عصمت داوستاشى، صبرى منصور، إيفلين عشم الله، السيد القماش، محمد عبله، عبد الرحيم شاهين، فتحى عفيفى، صلاح عنانى، مصطفى يحيى.

حيث تأتى أعمالهم متواصلة من سبقهم ونتلمس فى أعمالهم المعادل التشكيلى لدراما الإنسان المصرى على المستوى الفردى والجمعى.. من خلال شفراتهم التشكيلية ذات الخصوصية ... والمغلفة بدراما ذاتية والآتية من عالم الفنان ذا الإطار الثقافى المؤطر لابداعه الفنى.

ومع لقاء فى طبعات قادمة إن شاء الله.

وبالله التوفيق

المؤلف

أ.د. مصطفى يحيى

ديسمبر ٢٠٠٤ - القاهرة - المعادى الجديدة

فهرس

الباب الأول

الباب الثانى

الباب الثالث

الباب الرابع

الباب الأول

فان جوخ الثائر

● فان جوخ الثائر (١٨٥٢ - ١٨٩٠) :

من مواليد عام ١٨٥٣[١] في (زونديرت) وهي إحدى قرى هولندا وله ست أخوة لأب قسيس .. وبدأ حياته العملية في سن السادسة عشرة بائعاً في محل (جيوبيل) لبيع اللوحات الفنية في (لاهاى) .. وهنا جاء له الإحساس البسيط بالفن وعالمه.

وشاهد لوحات (رامبرانت - كورو - ميليه) .. ونقل إلى محل (جيوبيل) في (لندن).. ووقع في صدمة عاطفية نتيجة لفشله في حب فتاة (أرسولا) وقد سخرت منه عندما كاشفها بحبه .. ما أصابه بيأس غريب أدى إلى لوثة دينية أثرت على عمله في محل بيع اللوحات .. ونقل على أثرها إلى فرع المحل في (باريس) عام ١٨٧٦ ... وزار متاحف الفن وتأثر بالأفكار التقدمية الإنسانية .. وفصل من عمله في سنة ١٨٧٦ ودرس (اللاهوت) لمدة قصيرة .. وعمل كواعظ ديني في منطقة (البوريفاج)[٢] في بلجيكا عام ١٨٧٨ وهي مليئة بمناجم الفحم والعمال هناك يعيشون في عالم بائس بدون أي ضمانات أو إمكانيات مناسبة للحياة البسيطة أو رعاية صحية أو اجتماعية ودأب على مساعدتهم بكل الوسائل الممكنة .. وبدأ رث الثياب والمظهر كثير الانفعال وبعد عام فصل من عمله لعدم محافظته على المظهر الديني اللائق .

وأرسل إلى أخيه الأصغر (ثيو) الذي كان يعمل في باريس في محل لتجارة الأعمال الفنية خطاب يذكر فيه [٣](منذ أكثر من خمس سنوات - أو لا أعرف بالضبط كم فات من الوقت - أمضي بلاعمل أو أكاد متخبطاً هنا وهناك .. على أن الشئ الوحيد الذي يورقني هو كيف يمكنني أن أكون نافعاً في هذا العالم ؟ ألا يمكنني أن أقدم هدفا .. وأصبح مجدياً على نحو ما ؟ هناك شئ ما في داخلي .. ترى ما هو ؟؟) .ثم يرسل له بعد أيام أيضاً خطاب يذكر فيه .. [٤](بالرغم من كل شئ سأعاود النهوض .. سأخذ قلمي الذي هجرته في غمرة يأسي .. وأمضي قدما مع رسومي ..

يبدو أن كل شئ تبدل بالنسبة لى الآن) .

وساعده أخوه بالمال البسيط طوال السنوات العشر القادمة وهى كل ما بقى من حياة فينسنيت فان جوخ .

وأنتج رسومات .. عن حياة الفلاحين وعمال المناجم .. بإحساس عاطفى حزين .. وصدم عاطفيا مرة أخرى عام ١٨٨١ مع ابنة عمه .. وذهب إلى (لاهاى) عند ابن خاله المصور (أنطون موف) وسرعان ما اختلفا لأن فان جوخ ثائر دينى وأنطون موف مقتنى للمناظر الطبيعية . أكثر مما هو فنان وفى عام ١٨٨٣ عاد فان جوخ إلى بيت والديه فى (نيونين) .. وكان يحمل مشكلة (ماذا يرسم) [٥] ولاحظ الفلاحين حول القرية التى يقطنها فكان يتحدث معهم ويساعدهم فى عملهم .. ويقوم برسم ملامحهم وايديهم وذلك أثناء عملهم فى الحقل .

وأنتج فى هذه الفترة لوحتيه (الحذاء) ، (آكلوا البطاطس) بطريقة خشنة وبعيدة عن أى عاطفة وذات إظلام داخلى وشحنة نفسية كبيرة .. وبعد عن العناصر التقليدية فى حياة الفلاحين .. وبعد عن تأثره بالفنان الفرنسى (مليت) .

وقد وصف فان جوخ لوحته (آكلوا البطاطس) ضمن خطاباته إلي ثيو [٦](إننى أعمل من جديد فى لوحة أولئك الفلاحين الذين تجمعوا حول طبق من البطاطس فى إحدى الأمسيات . وطوال هذه الأيام التي كنت أعمل خلالها فى لوحتى تلك كان الأمر بالنسبة لى معركة متصلة) .

وفى نوفمبر عام ١٨٨٥ توفى أبوه واكتشف الرسوم اليابانية وأحس فيها بالتوازن والصفاء والتحق بأخيه ثيو فى فبراير سنة ١٨٨٦ بباريس وتعرف بالفنانين التأثيرين الفرنسيين مثل (كاميل بيساو - هنرى تلوزلوتريك - إميل برنارنت) وذلك بمساعدة أخيه وحاول بيع لوحاته لمحل (جوبيل) وتعرف على (جوجان) .. ولاحظ الذكاء والثراء الفنى

في لوحـات التـأثريين ومـجـمـوعـاتهـم اللونيـة .. وفي نفس العـام التـحق فـان جـوخ بمرسـم (كورمون) الأستاذ الأكاديمي في المدرسة الأهلية للفنون الجميلة ..

وعرض بعض أعماله في محل (الأب تانجي) بجوار لوحات (مونيه - سيزان - لوتريك - جوجان - سينياك - سوراة) .. ودرس لوحات سوراة وتأثر بالأسلوب التنقيطي .. وضياء ألوان التأثيرية .. ومن خلال مناقشاته الفنية مع بول جوجان اقتنع بقوة تعبير الألوان النقية .

وفي فبراير سنة ١٨٨٨ سافر إلى الجنوب (آرليس) في منطقة (بروفنيت) باحثا عن الدفء والضياء .. وعند وصوله كان الطقس ربيعا وانبهر بضوء البحر المتوسط .. ونقاء الجو وصفاء الطبيعة وأيضاً الشمس الحارقة الدافئة التي تتوج كبد السماء.

وأنتج مناظر طبيعية لألوان دافئة (منظر من آرليس) و (الأشجار في الخريف وبدأ يركب اللوحة من خلال مفرداتها مبعدا النقل من الطبيعة مثل الانطباعين بل صار المنظر يدخل مخيلته ملتهبا في وهج الشمس إلى ذاته الذي يعود فيقذفه على اللوحة من خلال انفعال نابض بالحياة الطبيعية مثل (طبيعة صامته مع زجاجة) ..

وبالرغم من تأثره بالانطباعية في ضربات الفرشاة لكن ضربات فرشاته كانت ذات جرأة وأعرض مساحة وأكثر انطلاقا وحيوية .



شكل (٣)
- فان جوخ
- صورة الفنان بغليون

وكتب إلى أخيه ثيو يشرح أعماله [٧] (بدلا من أن أحاول أن أنقل بالضبط ما هو أمام ناظرى استخدام اللون استخداماً جائراً حتى أعبر عن نفس بقوة أشد) .

ولم يكن ذلك عن طريق أسلوب التعادل اللونى الذى أتبعه الفنان سوراة - بل أندفاعا مع ثورة من العاطفة المعبرة الصادقة ليحقق ما أسماه (تزاوج الشكل واللون) كان دائماً يبحث عن الداخل لا الخارج . عندما يصور الشمس يريد أن يصل إلى الاحساس بالدفء والتوهج . وعندما يصور شخصاً فإنما يصور أعماقه وأحاسيسه عبر ملامحه داخل اللوحة وكذلك اماله .

وفى نشوة التحرر من الذات صور كل شئ تقع عليه عينه صور الطبيعة فى الخلاء وفى قيظ الشمس وغطت لوحاته بغلالة صفراء ملتهبة .

• أعمال فان جوخ بعد مرضه العصبى :

وبعد شهور قليلة أصبح فان جوخ فنانا تعبيرا .. ودعى جوجان أن يشاركه مرسمه فى الجنوب وذلك فى أواخر سنة ١٨٨٨ وكانت تلك الزيارة بداية لكارثة لفان جوخ فاختلافا كثيراً فى الحياة معا داخل مرسم واحد وتوترت العلاقة بينهما .. وقبل عيدالميلاد سنة ١٨٨٨) تشاجرا معا .. وفوجئ فان جوخ بنوبة الصرع الهيستيرى تداهمه .. وقطع أذنه اليسرى .. وبعد هدوئه رسم لوحته (الرجل الذى صلم أذنه) فى يناير سنة ١٩٨٩ - وأدخل مستشفى للأمراض العقلية ورسم لوحة للطبيب (راى) الذى عالجه ورسم الطبيب ذو ظلال أسفل عينه خضراء وفم بنفسجى وعنق أحمر ... وعاودته نوبة الصرع الهيسترى بعد ذلك انهارت قواه العقلية وذهب إليه المصور (سينياك) .. وأدخل بعد ذلك مصحة (سان ريمى) بالقرب من (آرل) وذلك فى التاسع من مايو سنة ١٨٨٩) .. وبذلك إنتهت مرحلة (آرل) التى كانت أكثر مراحلة الفنية إزدهاراً وإثماراً وأكثرها ذاتية وأصالة وتعبيرية عما كان يصارعه من خرائب وحطام داخل جسده المعتل .

وفى التاسع من مايو سنة (١٨٨٩) كان فان جوخ في مصحة (سان ريمى) وأنتج بها مائة وخمسين لوحة وعديد من الرسوم .

وكتب لأخيه ثيو يقول [٨](إن عملي هو ملاذى وخلاصى .. وهو الذى ينتشلنى من هذا الحضيض الذى ألقى به إليه قدرى المحتوم) وأنتج في تلك الحقبة لوحته عن السجناء وهى تصور فناء ضيقا فى سجن عالى الأسوار .. ويدور في الفناء عدد من المسجونين ذو ظهور منحنيه وأرجلهم بها أغلال .. وأحد هؤلاء المسجونين الفنان نفسه وبدت على ملامحه ثورة دفينة .. وقال فان جوخ عن لوحته هذه وجميع أعماله أيضاً[٩](إنها صرخة أسى صادرة من أعماقى) ويرسل إلى أخيه مرة أخرى [١٠](لقد حررت اللون حاملا إياه إلى منتهى قوته وتعبيريته) (هذا اللون ليس حقيقة محلية بل هو لون مجرد يوحى بعاطفة ما .. لقد حاولت أن أعبر بالألوان عن العواطف الإنسانية العامة .. إننى أحس إحساسا جاداً بأن حياتى هي حياة فاشلة . هو ما جعلنى أعانى عناء دفينًا .. وحملنى على أن أجرى إزاء عذابى وسائل دفاع شتى : (الدين - عمل الخير - الفن) - وأهب نفس للرسم بحماس يتزايد كلما تزايد إحساس بأننى مهدد بنوبة مقبلة قد لاتبقى ولاتذر) .

ومن خلال آلامه وصراعه مع نوبات الصرع : صور لوحتيه (المصحة فى الخريف) و (أشجار السرور فى حقل القمح) ومناظر أخرى ذات إحساس عصبى محموم مثل شموس تدور ذات إيقاعات حادة وإحساس غامض وأشجاره أصبحت حادة ملتوية شامخة مثل (المسلات المصرية) وحقول القمح صورها من خلال قضبان نافذته بأحساس دفين بالمرارة .

وصور الفنان نفسه وهو فى مصحة (سان ريمس) وذلك للمرة الأخيرة ملخصاً معاناته وصراعاته وخرائبه وحطامه الداخلى فى تلك اللوحة التى تعطينا الإحساس المعبر عن قسوة المعركة التى تدور فى أعماق هذا الفنان .

وفى فبراير سنة ١٨٩٠ نشرت مجلة (الميركيو دى فرانس)[١١] للناقد (البيراوريه) أول مقالة عن أعمال فان جوخ تحت عنوان (المنسيون) وقال الناقد (إن ما يميز أعمال فان جوخ هو القوة البالغة والعنف في التعبير . إنه يسجل تسجيلا حاسما الخصائص الأساسية للأشياء . ويبسط الأشكال فى جرأة وفى ألوانه وخطوطه المتأججة بالعاطفة وإصراره العنيد

على الوقوف فى وجه الشمس والتحديق إلى قرصها الباهر تتجلى قوته كفنان وجرأته كرجل .. على أنه فى بعض الأحيان أيضاً يبدو إنساناً رقيقاً إلى أقصى حدود الرقة .. ولعل ما يميز لوحات فان جوخ ورسومه هو فهمه العميق للموضوع الذى يرسمه . وتقصيه فى غير ما كلل عن جوهر الأشياء ، وحبه الصادق للطبيعة .. ولكن هل سيقدر لهذا الفنان الأصيل الضليع ذى الروح العامرة بالضياء أن ترد إليه الجماهير بعض ما يستحقه من تقدير وإكبار فتدخل إلى قلبه السكينة ؟ .. لا أعتقد أن ذلك بالشئ القريب .. فهو إنسان جد بسيط ومتواضع ومرهف الحس .. وهى صفات يستهين بها مجتمعنا المادى .. ولن يفهم حساسيته المرهفة إلا من كان مرهف الحس مثله ؟

وكان يصور حقول القمح خلف المستشفى وفى سبتمبر سنة ١٨٩٠ ـ كتب [١٢](أننى أرى هذا المكان شكل غامض يحارب مثل الشيطان فى وسط النار ليصل إلى الانتصار فى النهاية .. إننى أرى فيه صورة الموت .

.... وأرى أن البشرية تحصد مثل سنابل القمح الذى يحصدها ذلك الرجل .. وهكذا يكون (إذا أردت) .. ولكن ليس هناك شئ محزن فى ذلك الموت أنه يسير فى طريقة إلى ضوء النهار .. مع فيضان ضوء الشمس عى كل شئ وبضوء ذهبى نقى) .

وفى عزلته فى ربيع سنة ١٨٩٠ تغلبت عليه الوحدة وفى حرارة الجنوب التى أعطته نشاطا فى بدء وصوله أعطت له الخوف أخيراً .

وينصحه أخيه ثيو للذهاب إلى (أوفير سيرواز) ليستشير الطبيب (باول جاشيت) صديق التأثيريين ليساعده فى مرضه .

ونزل فى فندق صغير فى (أوفير) ورسم كنيسة (أوفير) بإيقاعات عنيفة أمام سماء داكنة الزرقة وسطح الكنيسة ذو جانب أحمر والآخر برتقالى ..

وعاد مرة أخرى إلى رسم الأشخاص فرسم الطبيب (جاشيه) فصوره ذو قلنسوة بيضاء وسترة زرقاء .

وكـتب يقـول [١٣](إن ما يلهب حماس أكثر من أى شئ فى التصوير هو البورتريه - البورتريه الحديث إننى آمل اكتشف سره من خلال اللون ، رغم إننى لست وحدى فى هذا المضمار ولاشك . إن ما أريده هو هذا - أننى وإن كنت أبعد ما أكون عن أن أدعى أننى قادر على تحقيق كل هذه الأمور إلا أننى أعمل فى سبيلها - إننى أريد أن أصور بورتريهات تعطى الإحساس للناس بعد مائة عام بالشخصية الماثلة أمامهم - ومن الواضح أننى لا أحاول أن أفعل ذلك من خلال الشبه الفوتوغرافى . بل من خلال التعبيرات العاطفية ، مستخدما فى ذلك فهمنا للون واستجاباته الحديثة) .

وفى تلك الفترة رسم صور ذات أفق واسع بإحساس بائس مثل [١٤](حقل القمح والغربان) (إنها حقول واسعة من القمح تحت سموات ممطرة) .. هذا ما كتبه لأخيه ثيو وأكمل قائلاً [١٥] أننى لا أحتاج أن أخرج من طريقى لأحاول أن أعبر عن الخوف والعزلة الطويلة) .

ووصل التوتر العصبى لديه إلى قمته وصور مبنى البلدية في الرابع عشر من يوليو سنة ١٨٩٠ بلمسات مرتجة وخطوط ملتوية ذات نسب غريبة ممتدة إلى أعلى .

وفى السابع والعشرين من يوليو سنة ١٨٩٠ صعد إلى أحد الروابى القريبة من أوفير ليصور حقول القمح . ومع غروب الشمس أطلق الرصاص على صدره .. وتوفى بعد يومين وذلك فى التاسع والعشرين من يوليو عام ١٨٩٠ مات فينسنيت وهو يقول لأخيه [١٦](لافائدة . إن الشقاء لن ينتهى أبداً) .



شكل (٧) آكلو البطاطس (٢٢,٢٥ ×٤٥ سم) أبريل. مايو سنة ١٨٨٥ امستردام. متحف ريجيكس)

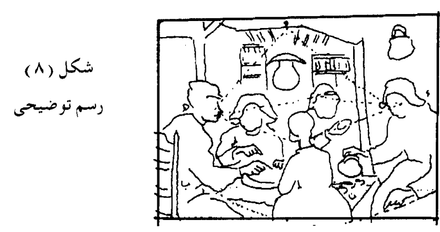
أنتج فينست لوحة (آكلوا البطاطس) فى الفترة ما بين إبريل ومايو سنة ١٨٨٥ ـ وفى نوفمبر تحرك إلى (أنتورب) **Antwerp** ونلاحظ فى لوحة (أكلوا البطاطس) البناء الفنى المتزن من حيث النسب التشريحية العامة وطريقة جلوس هؤلاء الفلاحين لتناول وجبة العشاء فى منزلهم الريفى بعد يوم عمل شاق وتتكون هذه الأسرة من خمسة أفراد رجلان وامرأتان وصبية تعطى لنا ظهرها يجتمعون على مائدة صغيرة وفوقهم موقد كيروسين داخل ذلك المنزل الريفى البسيط معطيااللوحة البساطة والوضوح فى جلسة جميع أفراد الأسرة ويخيم على اللوحة حالة الاكتئاب النفسى واليأس والإحساس بما يعانيه هؤلاء الفلاحون من مشقة فى العمل طوال اليوم فى الحقل .. يساعد فى إعطاء هذا الإحساس المفعم بالأسى والتعاسة تلك الإضاءة الخافتة المنبعثة من موقد الكيروسين المعلق فى سقف الحجرة الخشبية والوجوه التعيسة ذات الألوان والأيدى التى لم تغسل من قبل بل أتو هؤلاء الفلاحين إلى تناول العشاء بدون غسيل أيديهم ووجوههم .. معطيا الفنان للوحته اللون الأخضر الغالب على اللوحة مع درجات متعددة من البنى الغامق والأصفر المائل إلى الحمرة القليلة .. والإضاءة فى لوحته داخلية يصدرها هذا المصباح الكيروسينى المتواضع والموضوع فى منتصف اللوحة . وأعلى منضدة العشاء الصغيرة فى النهاية يلاحظ المشاهد لهذه اللوحة حالة البؤس والشقاء المرتسمة على ملامح هؤلاء الفلاحين وأيضاً أيديهم الخشنة وملابسهم المتواضعة .. وقد نجح الفنان فى التعبير عن حياة هؤلاء الناس وما عانوه من قسوة العمل فى ظروف صعبة كما ذكر ذلك فى خطاباته لأخيه ثيو عندما تكلم عن هذه اللوحة [١٧](إننى أعمل من جديد فى لوحة أولئك الفلاحين الذين تجمعوا حول طبق من البطاطس فى إحدى الأمسيات وطوال هذه الأيام التى كنت أعمل خلالها فى لوحتى تلك كان الأمر بالنسبة لى معركة متصلة .. لقد حاولت أن أوضح كيف أن هؤلاء القوم الذين يآكلون البطاطس تحت ضوء المصباح قد قلبوا التربة طوال النهار بذات تلك الأيدى التى يغمسونها فى الطبق لقد أردت أن اثير الإحساس بنمط من الحياة جد مختلف عن ذلك النمط الذى يحياة أهل المدينة .. لهذا فلست مهتما على الإطلاق بأن تلقى لوحتى استحسان الجميع أو إعجابهم حالا .. على أن من الخطأ فى اعتقادى أن

نضفي على لوحة ريفية النعومة التقليدية .. لو فاحت لوحة قروية بدخان الخبيز والبخار المتصاعد من قدر البطاطس حسنا ـ بن يكون فى ذلك عوار .. وإذا فاضت من مذود للبهائم نتانة الروث ، حسنا إن هذا مقتضيات المذود .. وإذا كان للحقل رائحة القدح والبطاطس أو السماد .. فهذا أمر صحى .. وبخاصة بالنسبة لأناس فى المدن .. إن اللوحة الريفية ليست بحاجة أن تكون معطرة) ..

وبذلك أراد أن يقول أن تلك الأيدى التى تأكل البطاطس هى نفسها التى حفرت الأرض فى الحقل وبها بقايا الحقل ورائحته ذاتها .. وأن تلك الملامح المتعبة البائسة لنفس الفلاحين عمال الحقول الواسعة .

• البناء الفنى للوحة آكلو البطاطس :

أنتج فان جوخ هذه اللوحة فى فترة استقرار نسبى بعد عمله كواعظ فى منطقة البوريفاج المليئة بعمال الفحم والمناجم ثم انتقاله إلى البيئة الزراعية في قرية والديه ومشاهدته



شكل (٨)
رسم توضيحى

للعمال الزراعيين ومعاشرتهم فى حياتهم العملية .. فأتى بأفضل إنتاجه لهذه الفترة ويبدو حبه للناس والاهتمام بألامهم وبؤسهم .. فنلاحظ التكوين الفنى العام للوحة (آكلوا البطاطس) أتى مترابط قوى وبسيط والحركة الداخلية فى التكوين تؤديها الأيدى والأعين والملامح البائسة .

فبنى فان جوخ لوحته من خلال محورين أساسيين على شكل مثلثين كما في شكل (٧) مثلث قمته الأعلى (دوهـ) يمر بوجه السيدة التى تصب الشاى فى الأقداح مارا علي المنضدة وقاطعاً وجه الرجل الذى يهم باعطاء زوجته التى تصب الشاى قطعة بطاطس وبوجه المرأة الأخرى المنهمكة إلى وجه زوجها البائس المستغرق فى التفكير بالرغم من استمراره فى تناول الطعام . . حتى (هـ) القاعدة الأخرى للمثلث والتى تنتهى عند وجه الرجل الذى فى أقصى اليسار وأما قمة هذا المثلث فأعلى المصباح لكيروسين فى منتصف سقف الغرفة .

أما المحور المثلثى الثانى فقمته إلى أسفل (أ ب جـ) ويبدأ من اليد المنثنية اليسرى للمرأة التى تصب الشاى فى أقصى اليمين وقاعدته تمر بها مارا بخط وهمى باليد الأخرى اليمنى لنفس المرأة والتى تمسك ببراد الشاى بها ثم كتف الصبية إلى نهاية التقاء ذراع الرجل والمقعد فى الجانب الأيسر أما قمته فهى ممتدة إلى أسفل فى منتصف جسد الصبية خارج إطار اللوحة إلى أسفل .

ونلاحظ أن المنضدة ذات الإضاءة الساقطة عليها من المصباح تكون شكل هندسى معين أو مستطيل (ن) فيزيد التكوين ترابطا ورسوخا يتردد معهما ذلك الخط الهندسى الوهمى الآخر وإلى أعلى والمتكون من الوجوه الأربعة ورأس الصبية فى خط وهمى تحددنظرات الفلاحين الأربعة بحيث تلاحظ هذا التردد المساحى فى مساحة المنضدة فى الأسفل وخطوط اتجاه النظرات فى أعلاه كنوع من التأكيد على الألتقاء والتماسك فى البناء الفنى العام للوحة .

وبذلك أتى لنا فان جوخ بتكوين فنى عام ذا اتزان وترابط بين مفرداته من حيث المحورين المثلثين (د هـ و) ، (أ ب جـ) ثم ذلك التطابق المتردد بين المساحة الهندسية لسطح المنضدة (ن) وذلك الخط الهندسى المتطابق معها فى المساحة العلوية (ن) فاتجاه من اتجاهات النظر والرؤوس للأربع فلاحين والصبية ويتداخل مع المحور المثلث العلوى (د هـ و) مما يعطى ترابط للبناء العام للوحة .

ما نلاحظ أن جلسة الخمس أفراد من الخارج يعطى الإحساس بالشكل الهندسى (المعين) رأسه عند المرأة التى تصب الشاى والرأس الآخر عند مقعد الرجل الممسك بالملعقة والضلعان للرجل الآخر والصبية . .

• الخـط :

أما الخط فى لوحة آكلوا البطاطس فاعطى التنغيم الحركى المتداخل من خلال الفراغات فى مقعدى المرأة والرجل وتلك الأفرع الخشبية لسطحالغرفة فى خلفية اللوحة . . والتنغيم الخطى للنافذتين فى خلفية اللوحة ومقعد الرجل الخشبى يسار اللوحة وإن كان اللون الجائر والقوى والمعبر عن كل خلجات وأحاسيس الفنان بعمله الفنى قد قوض أهمية الخط في اللوحة لأن اللون عند فان خوج يندمج مع الشكل ويتداخل مع الخط بل يصبح اللون والشكل والخط شئ واحد يعطى شحنة انفعالية داخلية تعطى الإحساس المعبر عما يريد أن يصرح به الفنان فى وجه المشاهد وذلك واضح فى لوحة آكلوا البطاطس .

• اللـــون :

كان فان خوج يبحث عما أسماه (تزاوج الشكل واللون) فنلاحظ أنه يرسم اللون يهاجم لوحاته بالفرشاة المليئة باللون من خلال ملامس لونية خشنة معطيا اللون قوة ونقاء . فنلاحظ أنه أعطى إضاءة لونية داخلية للوحة من خلال اللون مثلما فعل سيزان) وذلك من خلال درجات لونية متقاربة ومتناقضة فى ضوءها فنرى ضربات الفرشاة باللون الأصفر على وجوه الجالسين تعطى قوة وبروز على سطح اللوحة مبعداً نفسه عن التأثير بالتظليل الكلاسيكى فاللون عنده يحل مشكلة التجسيم ويبعد نفسه عن الظلال المفتعلة فاللون يعطى الظل والتجسيم والأبعاد النفسية أيضاً . . وذلك واضح من النظرة الشاردة للفلاح فى أقصى يسار اللوحة ونظرة زوجته الحانية والمشفقة عليه بالرغم من أنهما الاثنين يأكلان ولكن الأكل عندهم شئ متكرر ومعتاد لأن نوع الطعام (البطاطس المسلوق) وجبة دائمة بعد يوم شاق من العمل . . والرجل الآخر ذو ملامح الوضاءة نسبيا يمد يده إلى زوجته بقطعة بطاطس

.. واللون أعطى للأيدى بعدا نفسياً وفلسفياً كبيراً لإظهارها فى خشونة وتجاعيد وحجم غير طبيعى نتيجة لظروف عمل هؤلاء الفلاحين ونلاحظ أن الغالب عى هذه اللوحة اللون الأخضر الداكن المشوب بالزرقة .. واستخدام الفنان الأصفر فى إعطاء الإضاءة الداخلية لملامح فلاحيته ومصباح الكيروسين الذى يعطى الإحساس الافتراضى لمركز التكوين الفنى فاللون فى لوحة (آكلوا البطاطس) مندمج مع الشكل ومعبر عن الخط العام لاشياء ومعطيا بعدا نفسياً وفلسفيا باستخدامه الصريح والخشن وبصورة قوية وبدون صقل أو تلميع أو محاولة لإجراء رتوش عليه ـ وذلك واضح حتى فى سطح المنضدة الخشبية الخشنة والحوائط المظلمة فى الغرفة والنوافذ الحديدية الكئيبة .

أما الملمس اللونى فهو واضح من خلال ضربات الفرشاة العنيفة الممتلئة باللون معطيا تنغيم لونى أضفى على اللوحة ثراء فنى وبعدا نفسيا وهى نتيجة لشحنة العاطفة المتأججة داخل وجدان الفنان .. فى عطفة وإحساسه بالام هؤلاء الفلاحين .

• الحركة الداخلية والإيقاع فى لوحة آكلو البطاطس :

هناك حركة داخلية هادئة يحددها المحوران الرئيسيان المثلثان (د هـ و) ، (أ ب جـ) . والتردد الإيقاعى بين المستوى العام (ن) لسطح المنضدة والمستوى الآخر المتكون من الخمس رؤوس وهو المستوى (ن) بشكل هندسى ويعطى إحساس بالثبات فى التكوين العام بتطابقه مع مثيله (ن) أما الحركة الداخلية الأخرى فهى ناتجة عن اتجاهات الأعين والنظرات الداخلية وكذلك حركة الأيدى ذات الألوان الغليظة والإضاءة الداخلية الناتجة عن استخدام اللون بطريقة مباشرة وسميكة . مما يؤكد العلاقة بين مضمون اللوحة والشكل العام لها وذلك بإعطاء الإحساس الإنسانى والبعد النفسى الحزين المتآسى وحالة الكآبة والفقر التى يعيشها هؤلاء البسطاء .

لوحة الزواوى

٢١ ١/٤ × ٢٥ ١/٢ - يناير سنة ١٨٨٨ امستردام - متحف ريجكز شكل (١) ملون

نفذ فان جوخ هذا البورتريه لجندى فى فرقة (الزواوى) وهى من أصل شرقى (جزائر - أو مغرب) وتعمل ضمن الجيش الفرنسى وتمتاز بالملابس المزركشة المطرزة على الطريقة الشرقية .

رسم هذا البورترية فى باريس عقب لقائه مع (بيسارو - جوجان - سوراة - سيناك) .

وقال [١٨] (إننى لا أحب العمل بصورة سوقية - مثل هذا البورترية المبهرج ولكنه يعلمنى بعض الأشياء - وفوق كل ذلك ماذا أريد أنا من عمل هذا ...) .

وقد وصف فان جوخ هذا البوترية بأنه (خشن - جاف فنيا) [١٩] وهذا البوترية لجندى من الفرقة الشرقية فى الجيش الفرنسى يرتدى غطاء رأس تركى (طربوش) أحمر فاتح وله زوائد سوداء (شراشيب) وملامحة شرقية ذو نظرة ساهمة وشعر أسود كثيف وحاجبان مستويان وشارب قصير ورقبة ممتلئة تصعد من خلال سترة داكنة تميل إلى السواد المشوب بالأزرق البروسى لها حافة حمراء تمتد إلى أسفل صدره بزرائر صفراء .. وفوقها معطف سميك يميل إلى السواد المشوب بالأزرق ومزركشة بزخارف شرقية على الرقبة تأخذ الأشكال الهندسية ألوان حمراء وزرقاء فاتحة وبنى ويحدد هذا المعطف بلون أصفر من أمام صدره وفى جانبى المعطف على الصدر وردتين بدائرة صفراء مشوبة بالبرتقالى - ويظهر (كرشة) بطنه متصدر اللوحة فى المنتصف ما بين فتحتى المعف الأسود المحدد بالأصفر ويرتدى على (كرشه) سروال لونه أزرق فاتح ..

وفى خلفية رأس هذا الجندى مساحة خضراء صريحة لاتخلو إلا من ضربات الفرشاة نفسها .. وفى الجانب الأيمن بقايا جدار حجرى ذو لون برتقالى ومحدد تقسيمات الحجارة باللون الأبيض ومحدد نهاية الحائط بالأسود .

ونلاحظ أن فى بورتريه (الزواوى) تأثر كثيرا (فان جوخ) بصفاء ونقاء الانطباعيين فى باريس وتأكد من قوة اللون النقى وأهميته فبدا هذا واضحا فى تلك المساحة الخضراء الصريحة نسبيا

ذات ضربات فرشاة جرئية ومنطلقة مع اللون الأحمر القانى الصريح بلا ظلال تذكر لغطاء رأس الجندى ولون بشرته الصفراء المائلة للاخضرار والعينين التى بهما اللون الأزرق والأحمر وتلك الزخارف الملونة التى تعطى التنغيم اللونى والخطى فى آن واحد .. تتعادل مع المساحة الداكنة السفلية لجسد الجندى فى أسفل اللوحة وتعطى إحساس بالاتزان اللونى وهناك تزاوج واضح فى المساحة العليا بين الحائط البرتقالى وفواصلة البيضاء والخلفية الخضراء الفاتحة ولون سروال الجندى الأزرق للفاتح .. وساعدت تلك الزهرتان على صدر الجندى فى تعادل المساحة الداكنة لمعطفى الجندى الداكنة .. وبذلك فتح المجال فإن جوخ إلى استخدام الألوان الفاتحة النقية على غرار الانطباعيين .

وخرج عن التأثر بالفنان (مانيت) وبدأت ألوانه فى هذه اللوحة تقرب من ألوان (جوجان) فى النقاء والصراحة .. والقوة .. ولكن بقى له تميزه الواضح فى ضربات الفرشاة الجرئية التى تعطى الإحساس بنقاء اللون وقوته وهذه من أهم أساليب (فان جوخ) فى مراحلة الأولى التأثيرية وفى لوحة (الزواوى) أعطى بعدا تعبيريا ساخنا ذا شحنة معبرة للون مما يضيف لمضمون البوترية كثير من الأحساسيس والانفعالات ..

ونرى ذلك فى نظرة ذلك الجندى الساهمة السارحة إلى البعيد إلى ربما بلاده الأصلية إلى عالمه الخاص إلى آماله وهمومه ربما .. أنها عوالم مفتوحة يدخلنا إياها اللون القوى المعبر .. عن أهم مميزات الشخصية الجالسة أمام الفنان ..

ونلاحظ ذلك الخط الأسود الذى حدد به وجه الجندى ورقبته وتلك الظلال الخضراء أسفل عينه وفمه وبذلك أعطى إضاءة داخلية من اللون فى وجه الجندى . فنرى الخط اللونى قد خطط وحدد تلك الحجارة فى الحائط الخلفى باللون الأبيض والأسود لقد فتح فان جوخ آفاقا جديدة للون النقى الصريح وما يعطى من أحاسيس وشحنات معبرة فى مجال البورترية والموضوعات الإنسانية .. فى لوحة (آكلوا البطاطس سنة ١٨٨٥) ..

ليجئ بعده (هنرى مانيس) فى لوحة [٢٠](الخط الأخضر) ويرسم بورترية لأمه سنة ١٩٠٥ بنفس الأسلوب والمجموعة اللونية فى مرحلته الوحشية .



لوحة (الفلاح ينثر الحبوب)
- $\frac{٣}{٤}$ ٣١ × ٢٥
- ٢٥ يونيو سنة ١٨٨٨
- (أثوورب) متحف ريجيكس
شكل (٢)

هذا الموضوع يرجع إلى بداية فان جوخ الفنية ويظهر بوضوح تأثره بأسلوب الفنان ماليت (Millet).

ويقول فان جوخ (ولكن مرة أخرى أعد نفسى لأراعى الإنجازات الفنية على القماش مثلما أعمل رسم تحضيرى والذى عذبنى وجعلنى مندهشا ومثارا كان على أن أهاجم اللوحة بجدية وسرعة .. وأنجزت لوحة هائلة .. وأحببت اللون الأصفر والسماء الخضراء بانفعال شديد والبرتقالى الملوث وقللت من الفراغ فى اللوحة .. مثل الاحتفال بآلة الشعر (أبولو) ..) .

ونلاحظ أن فى هذا اللوحة ذات التكوين الفنى البسيط تحمل داخلها شحنة تعبيرية كبيرة فالفلاح يسير فى اطمئنان داخل الحقول الواسعة ينثر الحب الأصفر على الحقول ومن خلفه الغربان السوداء وفى الخلفية تصعد سنابل القمح عالية فى خط أفقى من اليسار إلى اليمين وفى الأفق الواسع فى الجانب الأيسر تبدو بيوت الفلاحين وأشجارهم وفى المنتصف يظهر قرص الشمس فى دائرة شبه كاملة تنبعث منه الأشعة الذهبية التى أحالت السماء إلى صفحة ذهبية مشوبة بالاخضرار والاحمرار البسيط من خلال أسلوب تنقيطى بسيط موحيا من خلال ضربات الفرشاة العريضة المليئة باللون النقى القوى بقوة تعبيرية وشحنة كامنة فى قوة اللون وبساطته .

فنلاحظ أن البناء الفنى للوحة بسيط . محور أفقى ممتد منطلق فى الجزء البسيط من اللوحة العلوى محدد لحقول القمح النامية ذات الألوان الذهبية وخلفها فى المنتصف يظهر قرص الشمس فى شبه دائرة كاملة يسقط على تلك الحقول . .

وفى الجانب الأيمن تبدو حقول القمح بعض الأشجار الزرقاء . . وأيضا فى أقصى الجانب الأيسر خلف الحقول يبدو منزلين وشجرتين ذات ألوان زرقاء وبنى باهت . . وفى تلك الفضاء الأمامى الضخم يسير فى الجانب الأيمن ذلك الفلاح فى حركة بسيطة ناثرا الحب ومن خلفه الغربان فى الجانب الأيسر ذات اللون الأسود وفى منتصف الحقل تبدو مساحة فارغة من اللون الأزرق المشوب بالبرتقالى المتداخل مع الأصفر . . فالتكوين بسيط ـ محور أفقى ممتد (حقول القمح الصفراء) دائرة فى المنتصف (قرص الشمس) مساحة حقول منبسطة يسير في اليمين فلاح واليسار تظهر الغربان .

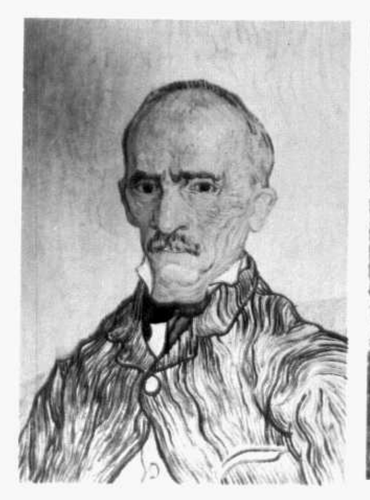
ونلاحظ قوة الشحنة الانفعالية فى التعبير عن اللون فى تلك الضربات الغليظة والعريضة لفرشاة فان جوخ والانطلاق تجاه الطبيعة بلاحدود . فأعطى للون قوة وانطلاق . فأصبح اللون متداخلا مع الشكل والخط والإيقاع والتوتر والترديد معا . .

فنلاحظ أن صور الفلاح بنفس اللون الأزرق البروسى المتداخل مع الأسود متقاربا فى لون الحقل الذى يسير عليه وأعطى له ظلا لونيا على الأرض عكس اتجاه الشمس ولم يغفل ملامحه ولا أطرافه بل لخصها فى تعبير لونى بسيط وكذلك قبعته التى تتقاطع مع المحور الأفقى المحدد لحقول القمح الصفراء الذهبية والسماء ذات اللون الذهبى المضيئ فى إشعاعات تنقطية من ضربات فرشاة معبرة بصدق عما يحس به الفنان من حرارة منبعثة من قرص الشمس . .

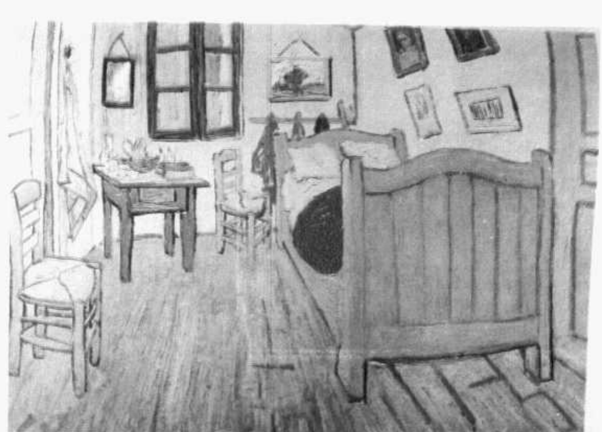
فأعطى لنا الفنان الإيقاع المنغم لتربة الحقل عن طريق ضربات الفرشاة المتداخلة باللون الأزرق والبرتقالى والأسود والأخضر فى إيقاع لونى متوتر يوحى بتلك التربة (المحروثة حديثا) . . وكذلك أعطى التعبير والإحساس بالمنظور وإتساع الحقل وذلك بأن جعل ضربات الفرشاة القريبة إلينا كبيرة



شكل(٥) ليـل النجـوم
ـ فان جوخ ـ ١٨٨٩



شكل(٨٣) صورة شخصية للممرض
المعالج ـ فان جوخ ـ ١٨٨٩



شكل(٤) حجرة نوم الفنان ـ مى آرليس
ـ فان جوخ ـ ١٨٨٨



شكل(٧٠) فتاة باريسية من مونا مارتر
ـ كيس فون دونجن ـ ١٩٢٠

والأخرى فى حجم أقل نسبيًا وبذلك أعطى الإحساس بالبعد والاتساع .. والأسود الخاص بلون الغربان أعطى تضادا مناسبا مع قرص الشمس الذهبى والسماء الملتهبة ...

ونلاحظ أن لوحة (الفلاح ينثر الحب) شكل (٢) تختلف عن مثيلتها من لوحاته مثل لوحة (المقهى فى الليل) التى نفذت في شهر سبتمبر من نفس العام ويقول (إن فى مثل هذا المقهى يحس الإنسان بالضياع ..) وقد نجح في التعبير عن هذا الإحساس بالنسبة للوحة (المقهى فى الليل) الذى كان يرسم فيه رجال البريد وغيرهم .. أما فى لوحة (الفلاح ينثر الحب) فانطلاق الفنان متأثرا بالطبيعة وما تعطيه فى قوة فى التعبير بأسلوبه المنطلق بإحساس لونى صادق عما يحس به تجاهها .. فالحقول واسعة والغربان تطير والتربة حرثت حديثا والشمس ساطعة بلون ذهبى علي حقول القمح الباسقة والمنازل فى الأفق البعيد - إنه رأى الطبيعة بعين جديدة وعبر عنها بأسلوب جديد واستخدام اللون بتكنيك أعطى له الانطلاق والقوة المعبرة فقد نجح الفنان فى استخدام اللون برؤيا جديدة فتحت آفاق جديدة فى تناول موضوعات الطبيعة من بعده ..

لوحة ليـل النجوم

$\frac{٣}{٤}$ ٢٨ × $\frac{١}{٤}$ ٦٢ - يونيو سنة ١٨٨٩ - متحف الفن الحديث - شكل (٥) (ملون)

انتج فان جوخ هذه اللوحة فى فترة شعورة بالوحدة والاكتئاب وبداية نوبات الصرع التى كانت تداهمة وتستنزف قواه .. فأنتج لوحات محمومة وجبال تصارع هاماتها السماء الداكنة التى تظهر فيها نجوم هى شموس ملتهبة .. تعطى احساس بالاضطراب والتشتت الذهنى والجسدى الذى يعانى منه الفنان .. وأصبحت لوحاته أقل إضاءة وألوانه قاتمة واختفى اللون الأصفر الذهبى وتحول إلى برونزى قاتم وكذلك الأحمر القرمزى فأصبح بنى داكن ... واستخدم الأزرق البروسى الدكن بكثرة وأصبح الايقاع الداخلى فى لوحاته أكثر درامية وحدة .. وعبرت أعماله عن الغموض والجاذبية المتوترة الحادة المفعمة بالوحدة والمرارة .. فلوحة (ليل النجوم) كانت نتاج لهذه الفترة المتوترة من حياته .

وقد كتب لأخيه ثيو (لقد استأنفت العمل - هذا الصباح تأملت العالم من خلال نافذتى لمدة طويلة .. قبل الشروق .. بلا أمل ولم تظهر تباشير الصباح - رأيت النجوم كبيرة فى كبد السماء .. رسمت بدون اهتمام بالأزرق البروسى كما هو ... معبرا عن التألف والانسجام بقوة .. وشعرت فى نفس الوقت بتميزى وأحسست بذاتى بقوة ... أننى لا أكره الأسلوب العاطفى ...) وفى الأيام التالية كتب (... رسمت لوحة ليل النجوم ...) وأخذته مرة أخرى ثورته العصبية التى لازمته وأوصلته إلى أسلوب خشن غائر الملمس .. يعبر بداخله من صراعات وتوترات نحس بها ونلمسها فى نماذجة وأعماله فى تلك الفترة .

ونلاحظ أن البناء الفنى للوحة (ليل النجوم) هو عبارة عن فراغ تشكيلى هى السماء وبها عديد من النجوم أو الشموس الدوارة وهذا الفراغ يأخذ المساحة العلوية من اللوحة ويتسع من الجانب الأيسر .. وتنحدر تلال الجبال من الجهة اليمنى إلى اليسرى وأسفلها الأشجار وأسطح البيوت المتداخلة .. ويصعد من الجانب إحدى شجيراته بحجم كبير فى الجانب الأيسر تصل إلى نهاية سمائه وتتقاطع مع شموسه الدوارة فى حركة ترددية وزوائد حادة متصاعدة ككلتلة لهب معطيا حركة داخلية فى التكوين العام للوحة .. فتعطى الإحساس الدرامى المتوتر ..

حواشى الباب الأول

(١، ٣) د. نعيم عطية - حصاد الألوان - ص ٩ .

(٢) . R.H. Fuchs. Dutch Painting - P. 169

(٤) ،(٥ ، ٦)،(٧) د. نعيم عطيه - حصاد الألوان ص٩ ، ص ١٠-١٠ ، ص ١٢ .

(٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١) د. نعيم عطيه - حصاد الألوان - ص ١٣

(١٢ ، ١٤ ، ١٥) A.H. Fuchs - Dutch Painting p.172

(١٣)، (١٦ ، ١٧) د. نعيم عطيه - حصاد الألوان ص ١٥ ، ص ٧٢ .

(١٨)، (١٩) Phaidon - Van Gogh - 1979 - P.170

(٢٠) راجع أعمال هنرى ماتيس - القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية - د. مصطفى يحى - دار المعارف سنة ١٩٩٣ .



الباب الثانى

المدرسة الألمانية

• مقدمة :

تأسست الإمبراطورية الألمانية فى الثامن عشر من شهر يناير عام ١٨٧١ وبذلك بدأ عهد جديد فى أوروبا كما يؤكد ذلك المؤرخين والاحداث فاعتبر عامى [٢١](١٨٧٠ - ١٨٧١) نهاية عصر وبداية عصر جديد لأوروبا وأصبحت الإمبراطورية الألمانية الموحدة حقيقة ثابتة نتيجة لانتصاراتها فى الفترة (١٨٦٣ - ١٨٧١) .

وأصبح (غليوم) (الإمبراطور الألمانى) وتكون مجلس (البندسرات - Dundesrat) أى المجلس الأعلى ومجلس (الريخستاج - Reichstage) وهو المجلس الشعبى ... وتولى الحكومة مستشار الرايخ (بسمارك) لدولة ألمانيا التى وصل تعدادها إلى ٤٩ مليونا فى عام ١٨٩٠ ونمت الزراعة والصناعة والتعدين وتطور جيشها بسرعة عالية .

وازدهرت الحركة الثقافية وفُتحت الحدود بين الدول المجاورة كنوع من الثقة فى قوة الدولة والجيش فكثرت رحلات الفنانين والمفكرين ... وتم انتقال وتبادل فنى بشكل غير رسمى فى صورة زيارات إلى فرنسا وإلى ألمانيا ودعوات لإقامة المعارض الجماعية بالتبادل بين البلدين ..

فنرى عام ١٨٨٨ يسافر (نولد) إلى باريس ويقابل (سنياك) و (بولا ميدرسون بيكر) تلك الفنانة التى أتت إلى فرنسا للمرة الأولى عام ١٩٠٠ ثم الثانية ١٩٠٦ وينشأ اتصال حقيقى بين التعبيرية الفرنسية والتعبيرية الألمانية .

وفى عام ١٨٨٩ يقام للمرة الأولى فى برلين معرض لأعمال (جورج سوراة - سنيك - كرووه) فى القاعة الأهلية للفنون .

وفى عام ١٩٠٠ تباع لوحة لسيزان فى برلين - ويقام عام ١٩٠٤ معرض لأعمال سيزان تحت إشراف (بول كاسيرير) وتقيم (جماعة الجسر) فى درسدن معرض لأعمال (فان جوخ) و (جوجان) عام ١٩٠٦ .

وفى عام ١٩٠٩ يقام معرض آخر لأعمال (فان جوخ) فى ميونيخ . وفى عام ١٩١٠ يدعى المصورين الشبان الألمان (براك - لى فوكونيه - ديران - بيكاسو) لإقامة معرض لأعمالهم فى ميونيخ . .

وفى عام ١٩١٧ يدعى من قبل جماعة (الفارس الأزرق) كل من (روسوة - روبرت ديلونى - مالدوانييه) .

ويقوم بول كلى وفانيجر وأوجست ماك وفرانس مارك بزيارة إلى باريس بدعوة من روبرت ديلونى عام ١٩١٣ .

وفى عام ١٩١٤ يقام معرض كبير لأعمال (مارك شجال) فقد تم تبادل فنى بين فرنسا وألمانيا قبل الحرب العالمية الأولى .

ومن أهم المراكز الفنية فى الحركة الفنية التعبيرية فى ألمانيا هى (جماعة الجسر) التى تأسست فى درسدن عام ١٩٠٥ من الطلاب - دراسى الهندسة المعمارية فى درسدن وهم (أرنست لودويج كيرشنر - فرتز بلايل - أريك هيكل - كارل شميت روتلوف) وأنشأت جماعة (الجسر) علاقات مع فنانى فيينا وباريس - وأنتجوا رسوما حفرية على الخشب والمعدن وأعمالا نحتيه ودرسوا الفن البدائى والأقنعة الإفريقية واهتموا بالحفر الخشبى وأصبحت أعمال الحفر الخاصة بهم من أهم مميزات إنتاج الجماعة . وكانوا يجتمعون للعمل فى مرسم (هيكل) . . .بصورة جماعية ويذهبوا فى الصيف ليعلموا معا فى بحيرة بالقرب من المدينة وفى الشتاء يرسموا فى درسدن . وذهبوا إلى بحيرات (مورتيزبرج) .

ودعوا الفنان (نولد) للانضمام لهم ثم انضمو (ماكس بخستين) و (أكسيل جالين كاليلا) السويسرى -وكذلك الفنان (كوتو إمييه) وبعد ذلك انضم (أوتوململر) .

وبعد ست سنوات من العمل والنشاط وإقامة المعارض يتجه كل فنان إلى أسلوب خاص به وحلت الجماعة فى مايو (١٩١٣) بعد أن حققت أهدافها للفنانين وللفن الألمانى .

● **إتحاد الفنانين الجدد بميونخ :**

وأعلنت مجموعة من الفنانين هدفها من ذلك الاتحاد الجديد وهو [٢٢] (... تنظيم معارض للفنون فى ألمانيا والخارج وتثبيت أثرنا بالمحاضرات والنشرات والوسائل المشابهة ..) .

وتكون من (اليكس فون جولينسكى - اليكسـاندر كانولدت - أدولف أيربسلو - ماريان وبرفكن - واسيلى كاندنسكى - جابريل مونتر) وكاندنسكى رئيسا لهذا الاتحاد وانضم لهم العديد من الموسيقيين والراقصين والفرنسيين فى محاولة لجذب العناصر الثورية القلقة إليهم مشاركة بهم فى أعمال معارضهم التى أقاموا فى (سنوات ١٩٠٩ ، ١٩١٠ ، ١٩١١) وفى ديسمبر سنة ١٩١٢ يحل اتحاد الفنانين الجدد بميونيخ .

وجماعة (الفارس الأزرق) بميونيخ تكونت من (فرانز مارك - جابريل مونتر - أوجست ماك - وسيلى كاندنسكى - ديلونى - هنريك كامندونك - جين بلونستل - الموسيقى أرنولد سكونيرج - أيوجين كاهلر - اليزابيث أيستين - الأخوين برليجوك ...)

وعرضت الجماعة تحت (ثانهو) عام ١٩١١ - وفى نفس الوقت أقيم معرض اتحاد الفنانين الجدد الثالث الذى اختلفوا معه .

وكان اتصال الفارس الأزرق بالفنانين خارج الحدود فانضم لهم (بولى كلى - جولينسكى - ماريان ويرفكن - كوين ...) ودعوا العديد من الفنانين الفرنسيين للعرض كضيوف .. ودرسوا الفن الشعبى وفنون الأطفال والفن البدائى وانضم لهم موسيقيين أمثال (أرنولد شونبرج) وصدرت نشرات جماعة الفارس الأزرق وتبادلت هذه النشرات مع (الجسر) قد توصلت جماعة (الفارس الأزرق) إلى تجميع الكثير من العناصر الفنية الثورية داخل ألمانيا وخارجها عن طريق الدعوات بعيدا عن النظرة القمية المحلية ... وكانت نشراتهم ذات قيمة ثقافية فنية فى الفن التشكيلى والموسيقى مثل مقاله (الصوت الأصفر) لكاندنسكى والموسيقى (شونبيرج) و (برج) و (يدبرن) . وبعد الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ اتجه كل فنان فى طريقة الخاص برؤسا جديدة .

ونرى (أوسوز - Osthanus) يأسس (صالة الشعب) عام ١٩٠٢ فى مدينة (هاجن فى بلاد الراين كمعرض ومتحف للشعب . وضم العديد من أعمال فان جوج وجوجان وسيزان وماتيس ومونش مشيرًا التذوق الفنى فى تلك المنطقة الصناعية .. وأسس (أوسوز) رابطة (محبى الفن والفنانين فى ألمانيا الغربية) فى مدينة (دوسلدرف) ونشر (كارل فينين) (احتجاج الفنانين الألمان) ومعه عديد من الفنانين الألمان الأكاديميين وهاجموا الاهتمام بالفن الفرنسى وسيطرته على المتاحف والمعارض من جانب متحف (صالة الشعب) .

وأقيم معرض فى بون سنة ١٩١٣ تحت عنوان : (نهضة التعبيرين) ومن أهم فنانى رابطة (محبى الفن والفنانين) . كريستيان رولفس - هنريك نوين - وليلهم مورجنر) .

ونرى جماعة برلين القديمة (١٨٩٨ - ١٩١٤) تنحل بعد خلاف على رئاسة الجمعية عندما فاز (بيكمان) برئاسة الجمعية وطلب نولد من الرئيس السابق (ليبرمان) الاستقالة وانسحب سبعة وعشرون فنانا من المعرض التالى لعملية الاقتراع هذه .

وتكونت جمعية (برلين الحديثة) (١٩١٠ - ١٩١٦) . وأقيمت (الجمعية الحديثة) فى سنة ١٩١٠ ببرلين تحت رئاسة بخستين .. ولكن بعد معرضهم الرابع يدب الخلاف الفنى بين الأعضاء . وحلت الجماعة . وانسحب منها أعضاء (الجسر) .

• الناقد هيروارث والدين :

ويظهر (هيروارث والدين) كمدافع عن الفن التقدمى فى برلين وينشئ مجلة (العاصمة - Der sturm) فى مارس سنة ١٩١٠ (وكانت توزع من أعدادها الأسبوعية حوالى ثلاثون ألف نسخة) .

وإنشاء صالة للعرض **ملحقة** بالمجلة وأقام معرض لجماعة الفارس الأزرق وللفنان النمساوى كوكوشكا وأيضاً أقام معرضه **الثانى** للفنانين المستقبلين .

ووجه الدعوات للفنانين الإيطاليين والفرنسيين وأقيم حوالى المائة معرض داخل ألمانيا وخارجها فى لندن وطوكيو واسكندنافيا .. وتنشأ مجلات أخرى مثل (الفعل **Aktion**) لتساهم فى الحركة الفنية الألمانية المتطورة .

ويظهر الفنانين المنعزلين عن التجمعات الفنية الجماعية أمثال (أوسكار كوكوشكا - ليونيل فينجر - الفريد كوبن - لودويج ميدنر - أيجون - سخيل - كارل هوفر - بولا - بيكر - ايرنست بارلاخ) وكان لهم الأثر الكبير فى الحركة الفنية فى ألمانيا وخارجها .

وفى أوائل سنة ١٩٢٢ يدعى إلى إجراء حوار حول (هل من طبيعة جديدة) ويبرز من هذا الاتجاه الفنانين الشبان (أتوديكس - جورج جروسز - ماكس بيكمان - لوفيس كورنيث) وبعض فنانى المستقبلية والتكعيبية والمذهب الدادى والتجريديين .

ويقام فى (مانهايم) عام ١٩٢٣ تحت عنوان : (الموضوعية الجديدة) أو (المادية الجديدة) فى رؤيا جديدة وأسلوب جديد لما بعد الحرب العالمية الأولى وما خلفته من دمار للإنسانية ولم تؤت بالسلام والرفاهية بل ازدادت الأزمة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية تعقيدا فنشأ اتجاه الموضوعية الجديدة للنظر للحياة برؤيا أكثر موضوعية بعيدا عن الهواجس والأحلام والعاطفة الطبيعية التى أضحت بعد الحرب نوع من الاستهزاء بمن ينادوا بها بعد ظهور قوى الدمار والبطش والعدوان فلابد من نظرة جديدة وبشئ من الموضوعية للعالم حول الفنان وبنوع من الدقة والربية والارتباط بالحقيقة المادية .

• اختفاء شعار (الإنسان خيرّ) :

ونشأت جماعات عديدة لها الصبغة السياسية واختفى شعار التعبيريون (الإنسان خيرّ) ليحل مكانه شعار (الإنسان حيوان) الذى أعلنه (جورج جروسز) وهو مؤسس (الجماعة الحمراء) فنرى اتجاه الموضوعية الجديدة يتميز بالبيانات السياسية والهجوم الحاد والجمعيات الفنية ذات

الخلفيات السياسية الواضحة .. إلى أن يصل إلى السلطة (حزب العمل الاشتراكى الوطنى) الألمانى وعرف (بالنازى) فى سنة ١٩٣٣ بقيادة (أدولف هتلر) لتبدأ مرحلة مطاردة واضطهاد الفنانين التقدميين فى ألمانيا والبلاد التى احتلها أثناء الحرب العالمية الثانية ويعيش الفنانين مراحل الإرهاب والاعتقال والتعذيب فى تلك المرحلة (١٩٣٩ - ١٩٤٥) ... ثم بعد الحرب ومجئ السلام يرد الاعتبار للفن والفنانين الألمان الأوربيين ويعترف بدورهم فى خلق فن القرن العشرين.

• ومن أهم الجماعات والتجمعات فى تطور المدرسة التعبيرية الألمانية :

أولاً : جماعة (الجسر) - درسدن - (١٩٠٥ - ١٩١٣) .

ثانياً : اتحاد الفنانين الجدد - ميونيخ (يناير ١٩٠٩ - ديسمبر ١٩١٢).

ثالثاً : الفارس الأزرق - ميونيخ (ديسمبر سنة ١٩١١ - ١٩١٤).

رابعاً : صالة الشعب سنة (١٩٠٢) (رابطة محبى الفن) دوسلدورف - (١٩٠٩ - ١٩١٣)

خامساً : الجمعية القديمة - برلين (١٨٩٨ - ١٩١٤) .

سادساً : الجمعية الحديثة - الفنانين المنعزلين - برلين (١٩١٠ - ١٩١٦) .

سابعاً : فنانى الموضوعية الجديدة - مانهيم (١٩٢٣) .

ثامناً : معرض الفن المنحل - ميونيخ (١٩٣٣ - ١٩٤٥).

أولاً : جماعة (الجسر) - درسدن ١٩٠٥ - ١٩١٣ :

عندما كانت الحركة الوحشية تتلمس طريقها الفنى فى باريس عام ١٩٠٥ ألف أربعة من الشبان المتحمسين جماعة (الجسر) فى (دريسدن) بألمانيا وبعد الاعتراف بها أصبحت أول جماعة تعبيرية فى ألمانيا.

وهؤلاء الأربعة :

١-أرنست لودويج كيرشز .

٢-فريتز بلايل .

٣-أيرك هيكل .

٤-كارل شميدت روتلوف .



وثيقة (١) -ملصق خاص بمعرض جماعة الجسر -أريك هيكل سنة ١٩١٢

وكانوا يدرسوا العمارة فى (دريسدن) وليس لديهم برنامج فنى محدد أو دافع محدد لتكوين جمعيتهم الفنية ولكن حبهم للرسم والتلوين وإيمانهم بطاقتهم الفنية ورغبتهم فى الانطلاق كان دافعهم لتكوين الجمعية . وكان كيرشز وبلايل يدرسان معا العمارة منذ سنة ١٩٠١ -١٩٠٢ فى دريسدن وكان يرسمان معا وترك الرسم بلايل بعد ذلك واتجه للهندسة المعمارية .

وتقابل هيكل فى دريسدن سنة ١٩٠٤ مع كيرشنر وبلايل وأيضا تقابل معهم شميدت روتلوف فى نفس المدينة أثناء الهندسة المعمارية . وفى عام ١٩٠٥ تفرغ كل من هيكل وروتلوف للرسم بعد نجاحهم فى اختبارات الهندسة المعمارية فى نفس العام ....

أطلقـــوا علـــى أعـمـــال تولوز لوتريك الحـجـرية المنتـجة عـام ١٩٠٠ ولوحـــات الفنـــان كـــراناش Cranach وأعـــمـــــال (دورر - Durer) الحـفـرية وبـيـهـام Beham ولـــوحـــات ريمبـــرانـــدت (Rembrand) .

وشاهدوا نقـوش سكان جـزيرة بالو (Pulau) في متـحف (الانتوجـرافيين) وتحمس لهذه النقـوش كـيـرشـز . واطلعوا على أعـمـال الإيطاليين أمثـال دافنشي - مـايكل أنجلو .. ورسـومـات وكليشهات هيركلز شيجرز H.Seghers ،كان في نفس الوقت ماتيس في باريس مهتم بالتماثيل الزنجـيـة وتأثر بيكاسـو بالفن القـوقـازي القـديم .. وتأثر جـوجـان بالأسطورة البـدائيـة . وأثرت على جماعة (الجسر) تلك المعارض العديدة التي أقيمت في (دريسـدن) ففي أوائل عام ١٩٠٥ عرض (الجاليرى أرنولد) خمـسين لوحة لفان جوج بعد وفاته بخمسـة عـشـر عـامـا ومـائه واثنان وثلاثون لوحـة للفنـان بجلين Belgain وللفرنسـيين ما بعد التأثيرية في سنة ١٩٠٦ أمثال موليس دينس M.Denis وجـورج سـيـورات Georges Seurat هنـرى ادمـونـد H.Edmand إيمـيـل برنـارد E.Bernard جوجـان Gauguin وفيليكس فالوتون (F. Vallatton) وعرض (مـونخ) عشرين لوحة في نفس العام .

وفي سنة ١٩٠٧ شاهدوا التأثيريين وما قبل التأثريين الفرنسيين مثل سيسلى (Sisly) ودنيس (Dehis) مونيه (Manet) بيسارو(Pissarro) .

وفي نفس العام أقام الجاليرى أرنولد معرضا لفناني فيينا المتمردين وأعضاء من (دار الفنانينHause of artists) والمستقبلين وبه حوالى ٣١٧ لوحة رسم ونحت وأعمال خشبية وكليشيهات .

وأنشئت جماعة الجسر علاقات فنية مع جماعة النحاتين في فيينا .

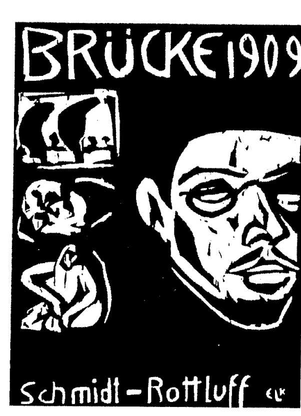
وفي عام ١٩٠٨ عرض (ريختر) مائة لوحة لفان جوج . وفي نفس العام أقيم معرض للفنانين الشـبـان الفـرنسـيين ضم : فـلامـينك - فـان دنجن (Van Dongen) وجـــــــورين Guerin وفريز Friesz .

واستطاع فناني الجسر بأسلوبهم الدؤوب أن ينتجوا أعمالا فنية ذات قيم تشكيلية ورفضوا أى

توجيـه فنى وحـافظوا على نقـاء وبسـاطة مـشـاعـرهم . ونجـحـوا كـرسـامين أكـثـر مما هـم مـهـندسين معمـاريين.. وحـددوا أهدافهم ورفضـوا المثالـيـة التقـاليـدية والمهارات المدرسية وكـان مـفـهـومـهم للفن أنـه(٢٣) (إبداعية أصلية وليست نمطاً أو أسلوبا يتبع ـ وهدفهم هو شيئا يؤمن به ولايمكن تعلمه) وهدفهم جوهر الفن فى الشكل واللون وذلك دفعهم إلى الاهتمام بالناحية الجوهرية فى النقش على الخشب وحققوا به أعلى درجـات من التعبير الفنى وبذلك أصبح الحفر على الخشب مجالهم المميز وأوجدوا الحلول التشكيلية الناجحة فى التعبير عن المضمون العام للموضوع لامكانيات تشكيلية راقية وأنتج كل من كيرشنر وهيكل وشميدت روتلوف أعمالا حفرية أعطت للجماعة الشخصية المتفردة لها .



شكل وثيقة (٢) دليل مجمع لمستنسخات الحفر الخشبية سنة ١٩١٢ ـ أرنست كيرشنر



شكل وثيقة (٩)
غلاف نشرة دورية لجماعة الجسر سنة ١٩٠٩

وقد عرف كيرشنر النقش على الخشب حيث قال (٢٤)

(إن الرغبة التى تقود فنانا إلى النقش ربما تكون إلى حد ما الجهد لكى يسيطر على الطبيعة الفريدة والغير معروفة للرسم كشكل ثابت ودائم . ومفهوم آخر لها هو أن المعالجات الفنية تدرب قدرات الفنان التى لايستخدمها فى حرف الرسم والتلوين النشيطة ...

إن العملية الآية للطباعة تعطى الوحدة للمراحل المنفصلة للعمل . إن مهمة إعطاء العمل شكله يمكن أن تمتد كما يشاء الفرد دون أدنى مخاطرة . كما أن لإعداد عمل قطعة لمدة أسابيع أو شهور له جاذبية هائلة إذ تجعل من الممكن تحقيق أقصى تعبيرية وإتقان للشكل دون أن تفقد اللوحة نقائها .. إن الجاذبية الغامضة التى أحاطت بالطباعة فى العصور الوسطى - لازالت - يمكن أن يحس بها أى شخص يمارس النقش بجدية وينفذ كل مرحلة من العمل بيديه ...) .

وفى منطقة الطبقة العاملة فى دريسدن أقام هيكل مرسما له فى (Berlinrstraree) وكان محل (قصاب) .. ورسمت الجماعة هناك بكل حرية الموديلات والكراسى والمناضد وأدمجوا الرؤيا بالذاكرة والخيال .. ونفذوا تصميمات المراسم وصنعوا الأثاث وملؤه بالزخارف ورسموا لوحاتهم على أسقف استوديوهاتهم ، وتبادلوا الأفكار الفنية فيما بينهم فنرى لوحة أنتجها فنان من المجموعة ينفذها آخر حفرا على الخشب .

واحتفظت المجموعة ببعض الإنتاج الفنى لأفراد الجماعة .. وكانوا فى الشتاء يرسمون فى دريسدون وفى الصيف غالبا يقتربوا من بحيرة بالقرب من المدينة وكان أول معرض لهم فى مصنع المصابيح فى (لوب تاو) فى (سيفرت) بالقرب من دريسدن سنة ١٩٠٦ .

• جماعة الجسر تضم غير الفنانين :

ودعا مؤسسو جماعة الجسر الجمهور ليصبحوا أعضاء فى الجمعية (أعضاء سلبيين) باشتراك سنوى قدره ١٢,٠٠ مارك .. وكانوا يمدوهم بالنشرات والتقارير والمطبوعات السنوية عن نشاط الجمعية .. وعن طريق هذه المطبوعات انتشرت مفاهيم جماعة الجسر . فكان هيكل وكيرشنر ينفذا رسوماتهم على الخشب ويطبعوها على الورق فى صورة مطبوعات فنية ومن المعروف أن جميع النسخ للأصل الواحد غير متشابهة بدقة فكان يصر الفنان شميدت أن يوقع على كل نسخه بعد طبعها .

وتم لقاء بين بخستين وهيكل وكيرشنر عام ١٩١٠ وذهبوا إلى بحيرات (موريتيزبرج -Cuoritzlunrg) بالقرب من دريسدن فرسم العاريات فى الخلاء وأجساد الحيوانات فى سوق الخيل .. وأنتجوا عدد كبير من الاسكتشات والرسوم التى تحمل تلقائية التعبير نتيجة عدم التقيد بثبات حركة (الموديل) بل بتغير أوضاعها باستمرار .. ونقلوا هذه الاستكشات إلى القطع الخشبية والقماش الملون .

وكانت موضوعات لوحاتهم عن السيرك وحفلات الموسيقى ومظاهر الحياة والعاريات بعدوا عن تسمية أعمالهم بأصحابها بل يطلق على اللوحة المكان أو المناسبة .. وأرسلوا دعوة إلى الفنان (نولد Nolde) للانضمام للجماعة وكان قد تقابل معهم فى (الجاليرى أرنولد) فى دريسدن في سنة ١٩٠٦ وأبدى رغبة فى الانضمام لهم . وكتب خطاب الدعوة شميت روتلوف [٢٥] (لندخل إلى الموضوع مباشرة . إن الجمعية المحلية للفنانين والتى تسمى (الجسر Bruck) تعتبر شرف عظيم لها أن تجد لديها القدرة على أن ترحب بك عضوا بها .. بالطبع إنك تعرف القليل عنا كما كنا نعرف القليل عنك قبل معرضك فى (الأرنولد) والآن من أحد أهداف جماعة (الجسر) أن تجذب إليها كل العناصر الثورية الناضجة - وهذا هو معنى اسم (الجسر) والجمعية أيضا تنظم عددا من المعارض كل سنة ترسلها فى جولة فى ألمانيا لكى تجنب الأفراد المتاعب الاقتصادية . ومن أهدافها الأخرى إقامة صالة عرض بأنفسنا - وهى مطمح لنا لأننا لم نحصل بعد على المال - والآن أيها العزيز نولد فكر كما يجب وفيما يحب - إننا نأمل أن يكون هذا العرض هو الثمن المناسب لعواصفك فى اللون ، مع عمق الاحترام والإجلال (فنانو الجسر ..) واستمراميل ولد عضوا بالجماعة لمدة عام ونصف عام .

وفى عام ١٩٠٦ التحق بالجماعة كونوا أمبييه C.Amiet السويسرى وأكسيل جالين كاليلا من فلندا لوقت قصير ، وفى صيف سنة ١٩٠٦ انضم ماكس بخستين للجماعة وفى سنة ١٩٠٨ انضم فرانز فولكن NF.Nolken والذى ولد فى هامبورج سنة ١٨٨٤ لفترة قصيرة وذهب لباريس ليدرس مع ماتيس .

وفى سنة ١٩٠٩ ترك (بلايل) المجموعة ليتفرغ للعمل التجارى . والتحق أتو موللر (Mueller) بجماعة الجسر بعد رفض أعماله فى معرض برلين سنة ١٩١٠ هو وأيضًا نولد وبخستين وأسسوا (الاتحاد الجديدة) برئاسة بخستين وفى عام ١٩١١ انضم للجماعة فنان من براغ هو (يوهميل كبوسكا B.Kuliska ولكن بدون اتصال قوى مع الجماعة .

وفى سنة ١٩٠٨ دعى (كيس فان دوجى K.V.Dongen ليعرض معهم .

وفى عام ١٩١١ أى بعد حوالى ست سنوات من تأسيس جماعة (الجسر) أصبح كل فرد من الجماعة له أسلوبه المميز نتيجة لاختلاف تفاعلاتهم مع الأحداث الجديدة .

ونتيجة لهذه الاختلافات كون كل من كيرشنر وبخستين معهد (التوجيهات الحديثة فى الفن) وأسموه [٢٦](الميويم) (Muim - imstiute) وهى اختصار للأحرف الأولى لاسم المعهد السابق.. ومنى هذا المعهد بالفشل واشتركت الجماعة فى معرض (سندربند) (فى كولون سنة ١٩١٢) بجوار الفن الفرنسى الألمانى المعاصر .

ودب الخلاف بين أفراد الجماعة حول فكرة الانسحاب من معرض (برلين الجديد) وعارض بخستين هذا القرار وانسحب من الجماعة . وأرسلت خطابات تعلن قرار حل جماعة (الجسر) وذلك فى مايو عام ١٩١٣ وأرسلت أيضا إلى (الأعضاء السلبيين) فى الجماعة (غير الفنانين) .



شكل (٣) وثيقة ـ مجمع للحفر الخشبى (لكرونيك) ـ تصميم ارنست كيرشنر

• ارنست لودويج كير شنر (١٨٨٠ - ١٩٣٨) Ernst Ludwig Kirohner

ولد فى ٦ مايو سنة ١٨٨٠ فى (أشافنبورج) وكانت حياته كفاحاً فى طريق التجريب الفنى ويعتبر من أهم أعضاء حركة (الجسر) واكتشف إمكانيات عديدة للنقش على الخشب وعلاقات الألوان فيما بينها .. ونفذ الكليشهات الخشبية لملصقات معارض (الجسر) .

وقال : (إن الغاية الوحيدة للفن هى التعبير عن الحياة بدرجات لونية وباشكال بسيطة بطريقة الفرنسيين .. وذلك فى الفترة التى تأثر بها بمعارض ما بعد التأثيريين الفرنسيين التى أقيمت فى ألمانيا فى ميونيخ سنة ١٩٠٣) .

وكان فى بداية حياته متأثراً بالمدرسة الوحشية الباريسية منذ الرابعة والعشرين وحتى نهاية حياته فى سنة ١٩٣٨ ظل إنست لودويج كرشنر أمينا على إحساسه الفنى واسلوبه الاختزالى فى الفن ليعلن فى آخر أيامه (إننى أصور بأعصابى وبدمى) .

ولقد كان كيرشنر من مؤسسى (الجسر) مع (هيكل وبلايل) وشميدت روتلوف بنشاط وحساسية مفرطة وأنتج رسوما طباشيرية فى أول حياته الفنية وبالألوان المائية ..

ولقد أنتج أكثر من ألف لوحة زيتية ورسماً خشبياً محفور ولوحات مائية وطباشيرية .

ودرس الهندسة المعمارية فى دريسدن (١٩٠١) وأنهى الدراسة المعمارية فى سنة ١٩٠٥ مع (بلايل) واتجه بلايل بعد ذلك إلى العمل التجارى بعيدا عن الفن .

وبجانب ملصقات جماعة (الجسر) ضم نموذج (الكرونيك) Chronik بحيث نراه يدمج النص مع الرسوم الإيضاحية مع كليشهات الغلاف .

وأعجب بالشاعر الألمانى التعبيرى (جورج هايم G.Heym. ونفذ حفر خشبى له وأنتج رسوم توضيحية لأشعاره منماً عن تذوق حقيقى للشعر الألمانى التعبيرى .

وفى أيام الحرب العالمية الأولى نراه يصور شخصيات قريبة منه أمثال الشعراء : هايم Heym شترنهايم Sternhim الفريد بولن A.Doblin المعمارى فان دى فيلد وبائع اللوحات الفنية فى فرانكفورت (سيكمنر - Schames وعالم النفس وأحد تلاميذ مدرسة سيجمند فرويد - العالم بنزوانجر B.Wanger وعالم الآثار بوتوجراف Bothograph

وبعد إنهاء دراسة تكنيك هوسكول Technicke Hohskul فى درسدن سنة ۱۹۰۱ ذهب سنتين دراسيتين فى ميونيخ سنة ۱۹۰۳ - ۱۹۰٤ وهناك تعرف على طراز (الجوجند ستيل) .

وفى سنة ۱۹۰۳ شاهد معرض ما بعد التأثيريين الفرنسيين والبلجيكيين والتى أقامته جماعة (لفالانكس) فى ميونخ والتى كان ينزعمها كاندنسكى واشترك فى هذا المعرض كل من (سيجناك - تولوزلوتريك - فالتون - فان ريسلبرغ - فان جوخ .. وآخرين) .

ويقول كيرشنر فى معرض مذكراته عن تلك الفترة في رسالة إلي صديقه كورت فالينتين (هل تعلم أنه فى سنة ۱۹۰۰ واتتنى فكرة جرئيه لتجديد الفن الألمانى ؟

وقد فعلت .. لقد واتتنى الفكرة عندما كنت فى معرض جماعة ميونخ بمدينة ميونخ حيث تركت في الصور أعمق انطباع بسبب عدم إيحائها مبحتواها وأسلوبها المفتقد للإحساس العام .. ففى داخل اللوحة شرائح شاحبة لاحياة فيها ولابريق .. وفى الخارج كان تتدفق بالحياة الحقيقية . ولم لايرسم هؤلاء السادة بما يجرى فى عروقها من حياة ؟ إنهم لم يستطيعوا ذلك لأنها لاتتحرك .. وإذا نقلوا إلى داخل مراسمهم فستكون وضعاً وليست حياة .. وأحسّست بالدافع يصرخ داخلي (حاول) وفعلت ولازلت أفعل .

... وفى بداية كنت فى حاجة إلى اكتشاف أسلوبا لاستيعاب كل شئ وهو فى حركته .. وكان الحال فى رسوم ريمبراندت Rembranot في المتحف القومى بميونخ التى عرفتنى كيف أمارس احتواء الأشياء بسرعة وبخطوط جريئة حيثما كنت واقفا وماشيا .. وفى البيت عملت رسموا أكبر من الذاكرة .. وبهذه الطريقة تعلمت كيف أرسم الحركة ذاتها ووجدت أشكالا جديدة .. بنشوة

وسرعة مثلت كل شئ كنت أراه واردت أن امثل الأشكال بطريق أكبر وأوضح .. ولهذه الأشكال أضفت ألوانا نقية مثل نقاء الشمس.

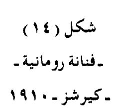
وجذب انتباهي معرض الانطباعيين الفرنسيين المحدثين لاحظت خفوت الألوان .. ودرست نظرية اللون المعتمد على العين .. ووصلت إلى نتيجة عكسية بمعنى أن الألوان الغير متممة نفسها لابد أن تولدها العين وتعطى إحساس بثراء الألوان بصورة أوضح.

... وقد ساعدتنى معرفتى لطباعة الكليشيهات الخشبية التى تعلمتها فى سن الخامسة عشر من والدى على أن أعمل أشكالا أبسط وأكثر ثيابا وعدت إلى درسدن وأنا مسلح بهذا).

وأنتج كيرشنر موضوعات مثل رسوم شخصية لأصدقائه والسيرك وحفلات الموسيقى واهتم بالجسد العارى وتأثر بالتأثيريين الفرنسيين وفان جوخ فى لوحة (بحيرة فى حديقة) سنة ١٩٠٦. واهتم بنظرية البعدين وملئ مساحة الصورة وكان دأب البحث عن الحرية المطلقة فى العمل الفنى.. ووصل إلى طريقة اختزالية فى الخط أسماها الهيروغليفى .. وقد انتج كيرشنر لوحة (مستحمات عند بحيرات مورتيبريج) سنة ١٩٠٩ وأيضاً لوحة (خطوط الترام فى درسدن) سنة ١٩٠٩ .

وقد تمكن كيرشنر من المقدرة على الاختزال والحذف للعناصر العامة للوحة بدون التأثير على البناء الفنى العام والأسلوب الخاص به كفنان فى بساطة واضحة ومساحات ممتدة ذات بعدين والوان نقية واضحة ونلاحظ فى لوحة (فنانة رومانية سنة ١٩١٠ متخذاً أسلوباً هيروغلفياً[٢٨]). متأثراً بالتصوير المصرى القدم الجدارى فى رسم العين واضحة وواسعة بالمواجهة والوجه فى الاتجاه الجانبى وتلك الرموز الهيروغليفية الهندسية المختصرة مثل كتابات قدماء المصريين المعروفة باللغة (المصرية . القديمة -الهيروغليفية).





شكل (١٤)
ـ فنانة رومانية ـ
ـ كيرشنز ـ ١٩١٠

ونراه ينتج لوحته المشهورة (نصف عارية تضع قبعة سنة ١٩١١) والتى وصل فيها إلى مستوى فنى متمكن فى اللون ونجح فى إيجاد توافق بين اللون الأحمر والأزرق والأسود مع الأرجوانى والأحمر وكذلك الأزرق المخضر والأحمر من البنى ودرجتين من الأخضر وأيضاً نراه يستخدم الأصفر من لون (أكسيد الحديديك) محدثاً إيحاءا عن الناحية الفنية بأسلوب متميز مثل أميل نولد (Nolde) وأيضاً مثلما فعل (هنرى ماتيس) .

وقد ساعده فى ذلك اكتساب الخبرة من الفنان (أتومولر) عندما تعرف عليه سنة ١٩١٠ وتعلم منه استخدام الألوان الممزوجة بالغراء أو البيض .

والذى ساعده فى العمل على أسطح كبيرة بسرعة وأيضاً بتشجيع من (أريك هيكل) عمل رسومات حفر على الخشب فى أسلوب بسيط ونراه يخلط الألوان الزيتية بسائل البنزين لتجف سريعا عليها مرة ثانية وبسرعة .



شكل (١٣) امرأة نصف عارية
ـ كيرشنز ـ ١٩١١

وفى سنة ١٩١١ ينتقل كيرشنر إلى برلين وقد وصل إلى مرحلة التمكن الفنى من أسلوبه الخاص ببساطة التكوين وقوته واختزال عناصره إلى أبسط مفرداتها .

وفى لوحة (النساء الخمس فى الشارع) سنة ١٩٣١ نراه يؤتى بألوان الأصفر والأخضر في تزاوج مع الأسود معطياً الأساس العضوى لأجسام هؤلاء النسوة فى استدارة ونحافة مثل طيور وهمية بأسلوب إختزالى فى تكوين رأسى ممتلئ بالعناصر حتى فى الخلفية الضيقة للوحة .

وفى صيف سنة ١٩١٣ يسافر كيرشنر إلى جزيرة البلطيق . وعند إندلاع الحرب العالمية الأولى إنهارت كيرشنر النفسية والعصبية وحطم الشكل الإنسانى فى إحساس خائف من هول الحروب . ولجأ إلى إدمان الخمر في محاولة للهروب من واقع أزمته تلك الأزمة التى دمرت فان جوخ من قبله ونراه ينتج لوحة (المدمن سنة ١٩١٥) كصورة شخصية له وقال (رسمتها فى برلين بينما القوات العسكرية المزمجرة تمر من تحت نافذتى ليلا ونهارا) .

ونراه في هذه الفترة ينتج رسوماً خشبية وكليشهات سلسلة (قصة مجنون العظمة ـ بيتر شلميهل) فى أسلوب عصبى ونفسى مضطرب وعند بلوغة الأربعين نصح بالسفر إلى سويسرا للاستجمام العصبى فى سنة ١٩١٧ .. وأنتج فى سنة ١٩١٩ لوحة (ليلة شتاء يضيئها القمر) ذات خطوط إيقاعية مائلة وألوان فضية مشوبة بالأزرق والوردى والأحمر والأخضر فى رؤيا مفعمة بحب الطبيعة الجديدة فى سويسرا ـ وأنتج بعدهما لوحات عن وادى (دافوس **Davos**) وذهبت إيقاعات كيرشنر الجرئية التى ظهرت فى مرحلة برلين ولكن بنفس القوة المحركة الديناميكية السابقة وبشبات وشفافية لونية واضحة وانتج فى تلك المرحلة تصميمات أقمشة ومنسوجات الملابس فى استخدام جديد لفنه وبذلك فتح اتجاه جديد لموضوعية فنية ليعلن فى سنة ١٩٢٣ (إننى أرى إمكانية نوع جديد من الرسم . إن الأسطح الممتدة هى الهدف الذى كنت دائماً أصبو إليه) .

ويضع نهاية لحياته بانتحاره فى سنة ١٩٣٨ بعد مطاردة قوات السلطة (النازية) له ولرفاقه التعبيرين داخل وخارج المانيا .



المرأة الزرقاء المضجعة ذات القبعة
القشية ١٩٠٨-١٩٠٩ زيت على خشب
٦٨× ٧٢سم - متحف برلين
شكل (١٢)

أنتج أرنست لودويج كيرنر لوحة (المرأة الزرقاء والمضجعة ذات القبعة القشية) فى الفترة ما بين ١٩٠٨-١٩٠٩ بعد مشاهدته لمعرض التأثريين وما بعد التأثريين فى ميونخ وتوصله إلى نظرية التأثريين فى الألوان المكملة والغير مكملة .. واهتمامه باللون النقى الصافى المتفجر .. فأتى بتلك اللوحة برؤى جديدة فنلاحظ البناء الفنى فى اللوحة مسيطرة عليه جسد المرأة المضجعة في ميل محورى من أسفل الجانب الأيسر إلي أعلى الجانب الأيمن بجسدها الممشوق ذا اللون الأزرق على وسادة صفراء في خلفية خضراء ويبدو بالأفق البعيد بقايا أشجار وتلال خضراء فاصلا بين الأرض الخضراء والأفق البعيد بتفجيرات لونية حمراء .

فالتكوين بسيط في الشكل قوى في المضمون التشكيلى .. فاللون مسيطر على الإحساس العام ويعطى الإيحاء بالخط وهناك التنافر والتضاد اللونى الذى يحدث التصادم والمفاجئة فجسد المرأة ذا لون أزرق قوى محدد بخط لونى أحمر قانى وأسود متداخل معه محددا النسب التشريحية لجسد المرأة في تقابل بين الساقين والمساعدين إلى الأمام والرأس إلى أعلى قليلا في وضع استرخاء .. فنلاحظ أن الأزرق والأحمر مع التأثيرات السوداء خلق نوع من التضاد اللونى مع لون الوسادة الصفراء الصريحة المتداخل معها الأحمر الأرجوانى بلا تظليل بل بضربات فرشاة جريئة بسيطة مما أعطى لجسد المرأة الوضوح الثبات داخل التكوين ونلاحظ تلك القبعة القشية الصفراء ذات الإطار الأسود على خلفية الأفق الخضراء وذلك التنغيم الخطى اللونى للأعشاب الخضراء الداكنة بضربات من الفرشاة السوداء والحمراء معطيا الإحساس بالأعشاب .

ونلاحظ أن ضربات الفرشاة الجرئية المملوءة بالألوان المختلطة أعطت الإيحاء بالخط بتدفق سريع وبسيط وتلك السماء الزرقاء الداكنة أوجد تزاوج قريب بين الأزرق والأخضر والأحمر الأرجواني والأخضر الصريح والأسود بلا درجات مهدئة بل في تصارع لوني مثير متأثرا بالمدرسة الوحشية ذات السيادة التامة للون ولكن بإحساس تعبيري في ضربات الفرشاة السريعة المثير .. فنلاحظ أن في تلك اللوحة ثورة لونية سببها ذلك التضاد المثير للألوان المتنافرة والمتجاورة داخل إطار اللوحة ولا نغفل الأسود وتأثيره في زيادة التوتر والتنغيم داخل الإحساس العام للوحة في ملامح المرأة وشعرها الأسود وإطار القبعة وتحديد مراكز الأنوثة في جسدها وأيضاً في الأعشاب والأفق البعيد المترامي . حتى أنه أعطى ظلا أسود للساق المرتفعة عن الوسادة الصفراء .. في ضربات جريئة من فرشاته .

إنها ثورة لونية تعبيرية من كيرشنر .. ونلاحظ هدوءه في لوحة (عارية في حجرة فرانز) سنة ١٩١٠ .. وأيضاً في لوحة (نصف عارية تضع القبعة) سنة ١٩١١ حيث الاتزان والسيطرة على اللون والتوفيق فيما بينها فنلاحظ في لوحة (نصف عارية تضع القبعة سنة ١٩١١) شكل (١٣) ذلك الهدوء اللوني في الخلفية الزرقاء الباهتة الهادئة المشوبة باللون البنفسجي وتلك القبعة الشفافة والخط الأسود الدقيق المحدد لجسد المرأة العاري وأيضاً الأحمر المزخرف لردائها المتجة في دائرية بسيطة على جسدها والأصابع المحددة بالأسود في رقة وبساطة ونزوح الفنان إلى التفاصيل الهامة وتبسيطها معطيا تدرجات لونية لجسد المرأة لتظهر النسب التشريحية في الثديين وما يتبعها من لون داكن نسبيا فأتى بالاختزال البسيط للشكل والحركة وحتى في ملامح وجه المرأة أعطى البساطة في الخط المعبر فانتج لوحة تعتبر نموذجا لفناني (الجسر) في تلك المرحلة من إنتاجهم الفني .



لوحة (صراع) ١٩١٥
حفر على الخشب ملون ٣٣,٥ × ٢١
(بيتر شميل) - كيرشنر
شكل (١٥)

إن لوحة (صراع سنة ١٩٥١) حفر ملون على الخشب هى إحدى رسومات الفنان كيرشنر في سلسلة أعماله عن قصة (بيتر شميل) تلك القصة التى تعبر عن صرخة الإنسان ى وجه القوى الغاشمة التى تستنزفه بصفة دائمة .

إنها قصة شاب مثقف (بيتر شميل) فقير باع ظله إلى عجوز طاغية مقابل كيس من الذهب لايفرغ .. وبعد ذلك يقع الشاب فى حب ابنه فلاح فقيرة .. ولايتمكن من الزواج منها لأنه بدون ظل .. وتعرض العجوز الشريرة عليه أن تعديد له ظله مقابل أن يعطيها روحه .. ويقع الشاب فى صراع مرير يمزقه بين روحه وحبه .. ولكن ينتهى الشاب إلى الرفض ويبقى فى المجتمع الإنسانى مرفوض يسير على هامش الحياة بلاظل أو بصمات إنسانية ذاتية مقابل الذهب . إنها قصة مصورة تعبر عن المزاج التعبيرى فى مأساة ودراما موثرة لذلك الشاب الذى فقد ظله وإنسانيته مقابل المادة .. وفى تلك اللوحة المسماة صراع سنة ١٩١٥) يعبر الفنان عن حالة التصارع الداخلى لبطل قصة وهو فى الحقيقة ذاته الفنان فقد صور نفسه بطلا لتلك الرسوم المسلسلة وذلك بالمقارنة بلوحته الذاتية (المدمن) سنة ١٩١٥ فنرى الشبه الواضح بين الصورة الذاتية ولوحة (صراع سنة ١٩١٥) ولاعجب أنه لنفس الفترة التى اتسمت بعصبية الفنان إبان الحرب العالمية الأولى .

فنرى الخطوط مشوشة وخشونة الأسلوب ظاهرة وبقايا تأثير أدوات الحفر والقطع على سطح الخشب وتعمد الفنان عدم صقل العمل حتى يوحى بالتأثير المأساوى وأن الصراع دائم والعمل الفنى لم ينتهى العمل منه ولم يصقل بعد لأن المأساة مستمرة ونلاحظ التضاد الشديد بين الأبيض والأسود والملامح الخاصة بالبطل والعينين الساهمتان الشاخصتان إلى الداخل والمرأة العجوز فى الخلفية فى الجانب الأيسر وأسفلها النار وتلك الزخارف الملتوية فى الخلفية واسطالة أصابع المرأة الشريرة وظهور جسم البطل كما لو أنه يريد الخروج من إطار اللوحة ونلاحظ التنغيم الخطى المتردد الموحى بالإيقاع الدرامى فى تنويع سمك الخطوط فى تفاصيل وجه الرجل أنها رؤيا عصبية لحالة الصراع التى وقع فيها الشاب الفقير المثقف ونلاحظ البناء الفنى للوحة له صفة الجرأة والدرامية وتداخل يد المرأة المتشنجة مع صدر الشاب موحيا بالمضمون العام لاحتواء ذلك الإنسان الذى باع ظله مقابل الذهب .

٢- إيرك هيكل (١٨٨٣ - ١٩٧٠) Erich Heckel

ولد إريك هيكل فى مدينة ديبلن بألماني فى ٣١ / ٧ / ١٨٨٣ وحصل على شهادة دراسية فى الهندسة المعمارية عام ١٩٠٤ من (شيمنتز) وهناك تقابل مع (كيرشنر - بلايل) وانتظم فى (تكنيس هوسكول) مع كيرشنر وبلايل وتركها عام ١٩٠٥ . وكان دائم النشاط لخدمة جماعة (الجسر) وتنظيم معارضهم وتدبير مرسم لهم (محل قصاب) .

ونظم أول معرض للجماعة فى مصنع المصابيح فى (سيفرت) بدرسدن ومثل الجماعة كمدير لأعمالها .

وان أسلوبه فى الفترة الأولى من حياته الفنية له سمات التلقائية فى ألوان صريحة نقية ذات سمك واضح علي سطح اللوحة مثل لوحته (أشجار مزهرة سنة ١٩٠٦) ، وأنتج الرسم الخشبى عن (أغنية سجن القراءة) لأوسكار وايلد سنة ١٩٠٧) .

ونرى أعماله فى (دانجاست) عام ١٩٠٧ ذات ألوان حمراء وزرقاء نتيجة لمرحلته هو (شميدت روتلوف) في دانجاست - فى رؤيا بعيدة عن منطق الأشكال التقليدية عن الألوان السميكة والتحريف الحاد للطبيعة مثل لوحته في دانجاست (قمائن الطوب سنة ١٩٠٧) .

وفى ربيع سنة ١٩٠٩ يرحل هيكل إلى روما وفينسيا ورفينيا - ويذهب إلى بحيرات (مورتيزيج) ، وظهرت تأثيرات رحلته إلى إيطاليا فى لوحته (عارية على أريكة سنة ١٩٠٩) فى ألوان واضحة والبعد الثانى والانحناءات المسديرة للجسد البشرى والتنسيق اللونى المنسجم مع الشكل العام .

وينتج لوحة (على طاولة الكتابة سنة ١٩١١) نقش خشبى ، ويذهب إلى برلين فى خريف سنة ١٩١١ ويلتقى مع أتو موللر ويعمل معه فى مرسمه .

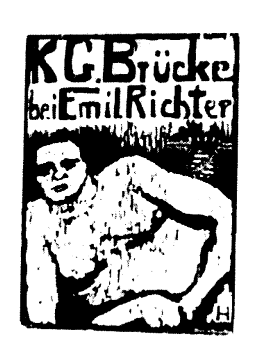
ويهتم بالروائية فى أعماله فيتأثر بقصة (الأبلة) للكاتب الروسى (دستوفسكى) وينتج لوحة (رجلان على طاولة سنة ١٨١٢) برؤيا دراميكية كئيبة توحى بالجو العام لأبطال قصص (دوستوفسكى) ذات الدراما المركبة .

وينتج لوحة (يوم زجاجى سنة ١٩١٣) شكل (٣٨) فى رؤيا دمج فيها بين الأرض والسماء والإنسان والماء فى أسلوب فنى لونى قوى وجرأة فى البناء الفنى توحى بالمقدرة البنائية عند هيكل . ونرى الرسم الخشبى (امرأة مستجدية سنة ١٩١٣) فى بعد نفسي واضح وتكشيف للحالة النفسية التى تعانى منها تلك المرأة والأصابع والملامح الحادة الموحية بالبعد النفسى الداخلى الواضح من خلال البعد التشكيلى فى البناء الفنى فقد عمد شغل سطح اللوحة بتكوين تلك المرأة المستجدية فى جو درامى ورؤيا غامضة .

ويتطوع هيكل فى الحرب عام ١٩١٤ ويذهب للعلاج إلى (فلاندرز) عام ١٩١٥ ويتقابل هناك مع (ماكس بيكمان) المصاب بانيهيار عصبى فى فترة علاجه وينتج ولوحة كبيرة (العذراء) وتتحطم اثناء الحرب العالمية الثانية .

ويعود هيكل إلى برلين عام ١٩١٨ ويسترد سيطرته على أفكاره وإرادته بعد الحرب وينتج الرسم الخشبى الملون (صورة شخصية لرجل سنة ١٩١٩) شكل (٣٧) فى رؤيا بنائية وقوة تعبيرية واضحة السمات فى الوجه المسيطر على التكوين والخط المائل خلف وجه الرجل وكتفى الرجل فى انحناءة دائرية وخطوط ملامح الرجل مثل روافد الأنهار أو خرائط لعالم بدائى أو مثل تشققات الأرض الطينية الجافة تبدو واضحة على جبهة هذا الرجل المستغرق فى عالم آخر خاص به .

ونرى أعمال هيكل تهتم بالإنسان وعلاقاته الإنسانية وعالمه الخاص الذاتى بعيداً عن التمرد الاجتماعى والثورة السياسية والإحساس بالتمرد العام .



شكل (٨) وثيقة - ملصق خاص بمعرض
جماعة الجسر عام ١٩٠٨ - اريك هيكل

وتنقسم جماعة (الجسر) عام ١٩١٣ . ويعرض فى برلين ١٩١٣ بمفرده ومعرض آخر مشترك مع فلامنك **(Vleminok)** .

ويذكر فريتز سكوماتشر **Fritxschumacher** مدرس كيرشنر وبلايل وهيكل وروتلوف فى أثناء دراستهم للهندسة المعمارية بدرسدن عام ١٩٠٥ ملاحظات علهيم كطلاب مهتمين بالهندسة والفن . وهذا المدرس كان يدرس لهم تخطيط المدن وعلاقته بالرسم باليد .

فيقول فى معرض حديثه عن تلاميذه الأربعة[٢٩] :

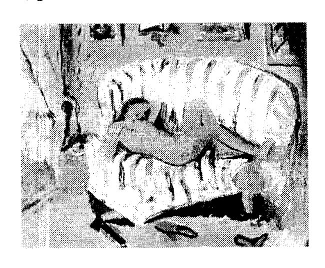
(إن الشخصية الباحثة الدائبة التى يميزها كل مدرس للهندسة المعمارية فى طلابه لا تهمل مطلقاً أى من أفراد (الجسر) ومع كيرشنر أخذت علاقته معه شكل المرارة الصامتة . أما مع هيكل فكانت علاقتى معه تتسم بالعاطفة الدائمة . . وليس من السهل على المدرس أن يعرف إلى أى مدى يجب أن يقسم هذا النوع من الدأب النقدى . . حيث أنه غالباً ما يكون تزاوجاً مع موهبه فكرية خالصة تتمشى مع غياب القدرة الإبداعية العملية .

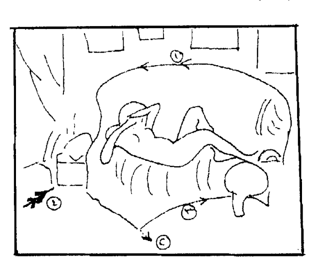
فإننى كنت فى غاية السعادة عندما نجحت تدريجيا فى توجيه هذه العناصر الدائبة عن طريق الاعتماد على معايير الرسم الطبيعى الخالص . . ولم يدم هذا طويلا فقد توقفت فجأة ولازالت أذكر المرة الأولى عندما التقيت بهيكل الذى بدأ يرسم نباتا على قطعة من الخشب الأبيض والأسود

فنظرت له منزعجاً ملاحظاً حركة وتشابك الأوراق . وبعد عن الشكل الكلى للجسم وعندما انتقدت الرسم لإهماله فيه فأنه استشهد بحقه فى أن يتخذ أسلوبا وذهبت إلى أن الشخص يجب أن يكون قادراً على أن يرسم بطريقة صحيحة قبل أن ينتقل إلى اتخاذ أسلوب . واشرت إلى رسوم (لويلهم نيكولسن) وآخرون عملوا بأسلوب مشاعات للملصقات التى كنت أحياناً استخدامها كوسائل توضيحية للطلاب لأوضح إلى أى مدى هؤلاء الفنانين يعتمدين على الدراسة الدقيقة للشكل .. ولكنى لم أقنعه .. فقد قال إن أهم شيء يهتم به هو إمتلاك التعبير كاملا) وتطارده السلطات النازية ويهرب عام ١٩٤٤ إلى سويسرا وتباع أعماله فى ألمانيا وتنزع من المتاحف .

ويعين عام ١٩٤٩ أستاذا بأكاديمية الفنون فى (كارل سروهه) **Karl** ويتوفى سنة ١٩٧٠ .

عارية على أريكة ١٩٠٩ - زيت على قماش - ١٢٠ × ٩٦ سم - ميونخ متحف الفن الحديث - اريك هيكل
شكل (١٩) ، (٢٠)





أنتج تلك اللوحة بعد عودته من إيطاليا وزيارته لروما وفينسيا ورافينا وبوروا وانجذب للفن الاترسكانى - واكتسب وضوحا فى الشكل وازدادت لوحاته بالبرق وتأثر بشمس البحر المتوسط .

ونلاحظ فى لوحة (عارية على أريكة) أن أريك هيكل استخدم اللون وانكساراته وتدريجاته المعبرة بعفوية شبه مقصودة فى الإتجاه بالبعد الثالث والعمق داخل البناء التشكيلى للوحة .. واللوحة

عبارة عن أمرأة عارية تماما نائمة على أريكة تكاد تخفى وجهها بكلتا يديها وأعطى لجسدها اللون الأصفر المشوب بالحمرة الداكنة وذات شعر أسود وأعطت للأريكة اللون الأبيض بخطوط رأسية خضراء متداخل معها اللون البنى وتوجد تلك الأريكة فى غرفة على حوائطها لوحات معلقة والأرضية بنفس لون الحائط الأصفر المكتوم المشوب بالاخضرار وفى الجانب الأيسر من اللوحة توجد ستارة قماش بنفس لون الحائط تقريبا وأمام الأريكة حذاء أحمر للمرأة العارية ونلاحظ كتلة أثاث فى الجانب الأيسر لونها أحمر وتقابلها كتلة بنفس درجة اللون الأحمر ولكن مشوبة بالأبيض وأغلب الظن أنها جزء من ملابس المرأة.

ويبدو فى لوحة عارية على أريكة أن مركز التكوين فى المساحة الداكنة خلف الذراع الأيسر للمرأة المضجعة .. نتيجة للتضاد اللونى بين الأبيض والأسود وجسد المرأة الأصفر ذو الإحمرار.

ونلاحظ أن السمة الغالبة على التكوين هو المحور الدائر المتخذ من الخط الخارجى للأريكة ذو المسند فى اتجاه من الجانب الأيمن إلى الأيسر فى دائرية كاملة ..

ونلاحظ أن هناك محاور رئيسية فى التكوين الفنى العام وهو المحور (١) المتخذ من الخط الخارجى للأريكة اتجاه دائرى نحو اليسار. وأيضا الاتجاه المحورى الخارج من اللوحة إلى أسفل رقم (٢) والاتجاه المحورى الدائرة الحاد رقم (٣) والمتردد مع الخط الخارجى لسجادة الغرفة فى الجانب الأيسر رقم (٤).

ونلاحظ تلك الخطوط الأفقية المستقيمة المحددة لإطارات اللوحات الصغيرة على الحائط خلف الأريكة لتعطى الترديد المناسب لبعض الأشياء البسيطة على أرضية الغرفة ذات الألوان الساخنة.

فالمحور الرئيسى (١) الدائرى يتداخل مع دائرة جسد المرأة - ذا الإحساس الدقيق البسيط فى جلسة إنسيابية متأثرا بعاريات الفنان الفرنسى (ماتيس) وفنانى المدرسة الإيطالية فى العصور الوسطى - ولكن بأسلوب تعبيرى وخط تعبير واضح.

أما الاتجاه المحورى المرتد (٣) إلى داخل اللوحة والمحدد الأبيض والأسود يعطى الترديد والاتزان المناسب مع الخط الخارجى فى الجانب الأيسر والمحدد بالأسود والبرتقالى لنهاية السجادة بالغرفة أما

الاتجاه المحورى (٢) الخارج من اللوحة وإلى أسفل فيتقابل فى ترديده مع أوضاع ساقى المرأة وانثنائتهما فى تقابل رقيق.

فنلاحظ أن المحور الأساسى رقم (١) يعطى الإحساس بالاستدارة من الاتجاه الأيمن إلى الأيسر إلى الداخل أما الاتجاهات المحورية (٣) ، (٤) فيتقابلان فى التماثل المتردد أما الاتجاه (٢) فيعطى التقابل المتردد مع ساقى المرأة.

وأيضا تلك الأجزاء البسيطة من اللوحات فى أعلى اللوحة تتقابل مع الشيئات الملقاة على أرضية الغرفة والستارة فى الجانب الأيسر.

فالبناء الفنى للوحة (عارية على أريكة) به محور رئيسى دائرى واحد والباقى اتجاهات محورية ثانوية تعطى التقابل المتزن ذو الإحساس التشكيلى الهادئ فى تردد مناسب.

ونلاحظ أن الخط أخذ الاتجاه الانفعالى الفورى المناسب للحظة الإحساس مباشرة.

فالخط هو لون ذا سمك عريض أو بسيط أو جرة فرشاة فى بداياتها مليئة باللون وفى النهاية فارغة اللهم من بقايا اللون متأثرا بفان جوج – وضربات فرشاته الجريئة الفورية.

فالخط واللون فى لوحته شيء واحد فنراه لون بالخط وخطط باللون فنرى ذلك المزج بين اللون والخط معا لإعطاء الإحساس الصادق الفورى فى تلك الخطوط الخضراء على أرضية بيضاء للأريكة ومعطيا الإحساس بكتلة الأريكة وملمسها.

وأيضا تحديد جسد المرأة بالأسود بكل جرأة وإعطاء ظلال قوية بالأسود المشوب بالبنى الداكن لظلال الأريكة مما أعطاها ثقلا تشكيليا وتلك المساحات السوداء فى الجانب الأيمن وفى منتصف اللوحة على أرضية الغرفة وحتى الظلال السوداء لإطارات اللوحات الصغيرة على الحائط.

واللون الأحمر للحذاء وتحديده بالأسود.. مما يعطى الإحساس بتلقائية الخط وعفويته وانطلاقه فى تعبيرية متدفقة.

ونلاحظ ذلك التنغيم الخطى للخطوط الخضراء على الأريكة ذات السمك الكبير والخط الدقيق الأسود المحدد لأيدى المرأة وتلاحظ الملمس الخشن لسطح اللوحة من جراء جرات الفرشاة ذات اللون الأخضر على الأريكة فأعطى ملمسا تشكيليا مناسبا ورائعا بإحساس مناسب.

واللون فى لوحة (عارية على أريكة) غلب عليه الأصفر المشوب بالاخضرار والاحمرار والأحمر والأسود وبعض ربات من البنى الداكن.

فنلاحظ أن كمية الأصفر ذو الاخضرار لحائط الغرفة بالستارة فى الجانب الأيسر والأرضية وكذلك الأصفر المشوب بالاحمرار لإعطاء الظلال المناسبة لتحديد ثنايا جسد المرأة العارية على خلفية ذات ألوان فاتحة هى الأريكة البيضاء ذات الخطوط الرأسية الخضراء.

ونلاحظ اللون الأحمر فى الجانب الأيسر وما يقابله من نفس اللون ولكن بدرجة افتح فى الجانب الأيمن ليعطى التوازن اللونى المناسب... أما الظلال السوداء التى أعطت الشقل التشكيلى وأعطت الإحساس بمركز التكوين (خلف اليد اليسرى للمرأة) وتحديد جسد المرأة والأحذية وإطارات الصور على الحائط والخط الخارجى للأريكة والسجادة والستارة متأثرا بالفنان الفرنسى (رووه) وتحديده لأشكاله بالخط الأسود... وإن كان هيكل فنان حفار يهتم بالخط الخارجى المتعرج الموحى بالشكل العام لأشياء، وخاصة فى الحفر على الخشب مثلما فى لوحة (طاولة الكتابة سنة ١٩١١)، ولوحة (رقص فى القرية سنة ١٩٠٨).

فنرى أن اللون فى لوحة هيكل أعطى له الاندماج مع الخط فى تزاوج تعبيرى ورفع من قيمة الأسود والأبيض داخل اللوحة.



لوحة (يوم زجاجى) ١٩١٣ - (٦×١٢٠سم)
- برلين
- مجموعة
(م - كاريش) اريك هيكل
شكل (١٠)

لوحة يوم زجاجى أنتجت فى عام ١٩١٣ أى فى نفس العام الذى انفرط فيه عقد جماعة (الجسر) وكان قد أنتج هيكل العديد من الرسومات الخشبية والنقوش على المعادن فى تلك الفترة ومن أهمها لوحة (رجلان على طاولة سنة ١٩١٢) مأخوذة عن قصة (الأبله) لدستوفسكى ولوحة (امرأة مستجدية سنة ١٩١٣) واهتم فى تلك الأعمال بالزوايا الحادة والترديد الداخلى فى البناء الفنى لها مع الاهتمام بالانفعال الداخلى لشخوصه الناتج عن الجو العام للوحة ذو الإحساس الغامض وعرض فى نفس العام بمفرده فى برلين فى صالة (فرينر جارليت) وأقام معرض آخر مع الفنان فلامينك فى أ.ب نيومان وأخيرا فى لوحة (يوم زجاجى) اهتم بالضوء وانكساراته وانعكاساته ودمج الرؤيا الطبيعية فيما بينها فأتى بتكوين فنى بسيط وجرىء ومختلفًا عن أعماله السابقة..

فلوحه يوم زجاجى المنتجة عام ١٩١٣ وهى بداية استقلال اريك هيكل وتفرده الفنى وظهور أسلوبه التشكيلى المتشكل بعيدا عن (جماعة الجسر) متأثرا بزياراته وتجاربه الجديدة فنراه اهتم بالضوء وانعكاساته وانكساراته. فاللوحة عبارة عن امرأة عارية تقف فى الثلث الأيسر من اللوحة فى الجانب السفلى وأمامها كتلة صخرية داكنة وفى الخلفية مياه البحر الزرقاء ينعكس عليها مناظر الصخور والجبال والأشجار على الجانب الآخر فى بساطة وحساسية رقيقة ويتخذ خط البحر الاتجاه الدائرى البسيط أفقيا فى منتصف اللوحة تقريبا، ويغلب على اللوحة اللون الأزرق البروسى الداكن بفراغات بيضاء وسوداء، والجبال فى الجانب الأيسر العلوى ذات لون بنى متدرج هو نفس لون جسد المرأة العارية والمحدد لجسدها بالخطوط السوداء السميكة ونلاحظ المساحة الخضراء وبين الجبال والشجيرات وانعكاساتها على سطح مياه البحر. فنراه نفذ هذه اللوحة باتجاه تأثيرى واهتمامه بدراسة الضوء وانعكاساته وانكساراته وتأثيره المرتد ولكن بأسلوب تعبير فى قوة اللون ونقاءه واستخدامه للأسود والأبيض بجرأة وتحديده لجسد المرأة العارية بالخطوط السوداء، وإعطاء الانعكاسات على سطح الماء الزوايا الحادة مبعدا إياها عن التقيد بالطبيعة ولكن منهجا أسلوب تعبيرى ذاتى ولكن باتجاه تأثيرى.

ونلاحظ الترديد المنغم المتوازن بين الكتلة الصخرية الداكنة فى أسفل اللوحة والكتلة البيضاء فى الجانب العلوى ونفس التقابل بين الجبال والأشجار فى الجانب الأيسر وانعكاساته على الماء أسفلها.

ويظهر جسد المرأة واللون البنى الداكن المشوب بالأزرق المحدد بالخط الأسود السميك تأثيرا بالحفر على الخشب فى وضع منتصب بشكل معمارى متصدر التكوين الفنى للوحة، والخلفية تصارعات من الانعكاسات الضوئية الحادة تساعد فى صخبها للألوان الصريحة النقية الزرقاء والخضراء والبنية الداكنة. واستخدم الثقل التشكيلى المساحى فى إعطاء التوازن المناسب فى التكوين وذلك واضح فى الكتلة فى الجانب العلوى الأيسر يقابلها فى الجانب السفلى الأيمن وبينهما جسد المرأة المنتصب فى وقفة معمارية تشابه وقفة المرأة فى لوحة البرت ماركو (الطبقة الراقية بمدرسة بوكس للفنون) سنة ١٨٩٨.

فنرى أن لوحة (يوم زجاجى) هى تطور فى اتجاه اللون القوى الصريح والموضوع المتداخل مع الطبيعة واهتمام بالضوء والانعكاسات المتوقعة له بعيدا عن أسلوب جماعة الجسر مما دفعه إلى تداخل الإنسان والبحر والسماء والأرض فى مضمون تشكيلى واحد فى تلك اللوحة.



لوحة (القراءة) ١٩١٤ - حفر على الخشب - ٣٠ × ٢٠سم
شكل (٩) - أريك هيكل

لوحة القراءة هى من أعمال الحفر على الخشب وأنتجاها هيكل عندما خيم جو اندلاع الحرب العالمية سنة ١٩١٤ وتصور هذه اللوحة الحالة لنفسية الداخلية للرجل والمرأة الجالسين أمام طاولة فى

مكان ما يشع من خلفهما أضواء والرجل ذو الرأس الكبير نسبيا والكف ذو الأصابع الصغيرة الممسك بالكتاب الصغير أيضا والمرأة بجواره فى حالة شرود خارجى أو داخلى تسند رأسها بيدها النحيلة ذات الأصابع الصغيرة والتكوين العام للوحة يملئه جسد الرجل والمرأة وأمامها المنضدة الدائرية وقدح فارغ. وأنه جو نفسى كئيب يخيم على تلك الجلسة، ونلاحظ تلك الخطوط السوداء الحادة لوجهى الرجل والمرأة والأعين الواسعة التى تنظر للداخل دائما فى شحوب ويأس ظاهر، وتلك الخطوط البيضاء الحادة فى الخلفية كأنها شمس باردة. إنه جو كآبه انتظار الحرب وأعباءها الثقيلة، وقد نجح هيكل فى إعطاء الخطوط الصفة المعبرة والقوية بجرأته الجريئة وفى تنغيم الخطوط الغليظة والرقيقة والمتداخلة فى إعطاء ملمس متنغم يعطى الإحساس بالقرب والبعد داخل التكوين الفنى العام . وتلك الرؤوس الكبيرة والأيدى الصغيرة تعطى الإحساس بالتفكير العميق وضعف الإرادة تجاه العالم الخارجى، والعيون الساهمة الواسعة وما تضفى من غموض وخوف ونظرة متأنية للداخل هى من أهم مميزات أسلوب اريك هيكل وظهر ذلك واضحا أكثر باستخدامه الأسود بلا درجات بل الفواصل هى الأبيض فأعطى التصارع الحاد بين الأبيض والأسود مما أكسب الجو العام للوحة شحنة داخلية تصدم المشاهد وتفاجئه بما تحتويه من قيم تشكيلية ونفسية وسيكولوجية.



(صورة شخصية لرجل) سنة ١٩١٩
- حفر ملون على خشب - ٤٦ x ٣٣
- شكل (١١) اريك هيكل

أنتج هيكل هذه اللوحة بعد نشوب الحرب سنة ١٩١٤- ومحاولته التطوع ولكنه اكتشف عدم صلاحيته للخدمة العسكرية.. ونصح للسفر إلى بلده (فلاندرز) للاستجمام عام ١٩١٥. وتقابل مع (ماكس بيكمان) وأنشأ صداقة مع (جيمس انسور) وبقى فترة فى أوستاند. ثم عاد إلى برلين فى نوفمبر سنة ١٩١٨ وأنتج عام ١٩١٩ الرسم المحفور على خشب ملون (صورة شخصية لرجل). إنها حالة نفسية لرجل فوجه الرجل الضخم يكاد يبرز من إطار اللوحة وكلتا يديه المعقودة أسفل ذقنه فى إصرار يأس تعطى الكثير لمن يشاهدها أنها تذكرنا بلوحة بيكاسو (المرأة الباكية) سنة ١٩٣٧ شكل (١١٧).

إن لوحة (صورة شخصية لرجل) ذات ألوان داكنة، فنرى الوجه باللون الأخضر الباهت المشوب باللون الطينى الباهت والخلفية الدائرية من البرتقالى المطفىء للتنتهى فى الجانب العلوى الأيمن بالرمادى المشوب بالبنى الباهت مع ظلال سوداء داكنة لرأس الرجل وفى أسفل اللوحة يستقر جسد الرجل فى ذى أسود داكن تبرز من المنتصف الكفين فى أصابع متداخلة مشدودة كما فى أطراف لوحات الفنان التعبيرى الألمانى اوجين سخيل **Egonschlele** فى لوحة (ذاتية له وهو عارى سنة ١٩١٠) شكل (٨٢). فاللون فى تلك اللوحة متأثر بالألوان الطينية المطبوخة الإيطالية (الاترورية).. فأعطت اللون الباهثت المطفىء ظلالا نفسية وتشاؤمه بجانب التحديد بالأسود وتلك الخطوط الحادة فى ملامح ووجه الرجل تنم عن معاناة ويأس واضح والأيدى ذات الأصابع المغلقة فيما بينها بشدة واضحة والعينان الساهمتان بعيدا فى فزع داخلى مخيف بعكس وجوه (ادفار مونش) ذات الفزع الخارجى. فالخوف واليأس والنظرة الذاتية عند هيكل داخلية، أشخاصه يعانون مآسيهم داخلهم، فالشحنة الانفعالية التعبيرية فى أعمال هيكل دراما داخلية. يتوقف المتذوق لأعمال أمامها طويلا يعيش المأساة ويحس بها على وجوه أبطاله.

فلوحة (صورة شخصية لرجل) هى حالة نفسية ذاتية للفنان نفسه بعد عودته إلى برلين سنة ١٩١٨، وهى اجترار لرحلته الطويلة مع المعاناة.

٣ - كارل شميدت روتلوف (١٨٨٤ - ١٩٧٦) Karl Schmidt Rottuff

ولد كارل شميدت روتلوف في سنة ١٨٨٤ (ببلدة روتلوف بالقرب من شمينتز) وتمرد على الأسلوب اللونى الخاص بتفجر الألوان الوحشية والدراسة المتأنية للتأثيريين فنراه ينتج ألوانا تعبر عن الإحساس الروحى للأشياء وتأثيراتها الخفية على النفس متأثر فى ذلك بفان جوج وأدفارد مونش وايميل نولد .

وكان دائما على خلاف مع كيرشنر عند تأسيس جماعة الجسر . وكان على صلة طيبة مع هيكل منذ أيام الدراسة فى (شيمنتز) .

وكان يتميز بشخصية انطوائية بالرغم من حماسه للنقش وإصراره على المضى فى طريق الرسم والحفر الخشبى داخل الجماعة فى سنة ١٩٠٦ .

ورسم فى سنة ١٩١٢ لوحات عن الفلاحين والصيادين فى دريسدن ودانجاست وكان دائم البحث عن الإبداعية متأثرا بما قبل التأثريين (فان جوج) فى ألوانه واهتم بالمنظر الطبيعى وبعد عن رسم الأشخاص لحد ما بعكس هيكل وكير شنر .

وقد كتب كير شنر فى الكرونيك[٣٠] (إن هواء بحر الشمال المنعش اظهر انطباعية هائلة خصوصا فى أعمال شميدت روتلو) .

وكان دائم السفر إلى (دانجاست) على ساحل بحر الشمال وينتقل إلى (دريسدن) وتأثر بالمناظر الطبيعية هناك ومنازل الفلاحين والبحر والأراضى المهجورة .

وتتميز أعمال كارل شميدت روتلوف - بالخطوط الديناميكية القوية التى تدفع أشكاله للحركة الدائمة داخل تكويناته الفنية بدافع من شعور الان الداخلى الذاتى .

وفى عام ١٩٠٩ ينتج لوحة (المغارة) بالألوان المائية بألوان هادئة وخطوط مستطيلة بإحساس وحشى واضح .

ومن تأثير الحفر المرسوم على الخشب لجأ إلى اختصار التفاصيل ففى الموضوع بإيجاز واضح ومعبر .

وفى سنة ١٩١١ يسافر الفنان إلى (النرويج) وينتج لوحته (منظر طبيعى نرويجى) وفى نفس العام بأسلوب بنائى قوى بخطوط حمراء قليلة متشابكة فى تداخل وتصارع مركزا التكوين فى منتصف اللوحة معطيا هدوءا وبساطة تعبيرية.

وفى سنة ١٩١٢ ينتج لوحة (المراءون) ولوحة (امرأة تستريح) فى أسلوب تعبيرى برؤيا تكعيبية.

وفى سنة ١٩١٣ ينتج سلسلة من لوحات (ثلاث عرايا) و(الصيف) ويصل إلى مرحلة تعبيرية ذات ثنائية الأبعاد فى أسلوب رمزى للطبيعة بإدراك واعى مثل (منظر طبيعى خريفى سنة ١٩١٣).

وينتج لوحة (نادبان على الشاطئ سنة ١٩١٤) ذات الإحساس المتشائم المظلم لامرأتان تظهران على شاطئ البحر ذات رؤوس كبيرة وأيدى صغيرة ملتوية وأقدامهن مختفية فى ملابسهن الطويلة فى خط متوتر متداخل برؤيا كئيبة وبذلك نرى حالة الفنان النفسية المضطربة بدأت تظهر على سطح أعماله وكان ذلك نتيجة لاقتراب إندلاع الحرب العالمية الأولى واستدعاءه للخدمة العسكرية وينتج لوحة (صورة شخصية لبنت سنة ١٩١٥) بنفس الإحساس الانقباضى متأثرا بالنحت الإغريقى مثل جماعة (الجسر) فى درسدن فأنتج لوحات ذاتية بأسلوب الحضر على الخشب فلى خطوط منعزلة متنافرة ويستدعى كارل شميدت روتلوف للخدمة العسكرية مايو سنة ١٩١٥ ويعود فى ديسمبر سنة ١٩١٨ ولم ينتج فى هذه الفترة إلا بعض الرواسم الخشبية عن المواضع الدينية وحياة المسيح.

ويعود ذا نظرة مختلفة من الحرب مثل جميع الفنانين التعبيريين الذى اشتركوا فى الحرب أو عاشوها واختلفت نظريتهم إلى العالم الواقعى.

ونراه ينتج فى لوحة (حديث عن الموت) شكل (٥٤) ولوحة (كآبة) ولوحته مائية (امرأة فى غابة) و (نساء على الشاطىء) و (أمسية على الشاطئ) وجميعا فى الفترة من سنة ١٩١٩ - ١٩٢٠. بأسلوب تعبيرى ذا رمزية ويطارد من القوات النازية فى سنة ١٩٤١ وبعد ذلك ويعمل أستاذا فى مدرسة الفنون التشكيلية العليا ببرلين فى عام ١٩٤٧ وأنتج لوحات مائية (اكواريل) كبيرة ذات أسلوب تعبيرى ويستقر فى ألمانيا الشرقية منذ سنة ١٩٤٥. ويتوفى فى سنة ١٩٧٦.



شكل (٢٧) كارل شميث رونلوف
لوحة (حديث عن الموت) ١٩٢٠
- ٩٧,٥ × ١١٢ سم
- ميونخ - متحف ميونخ للفن الحديث

تلك اللوحة أنتجها كارل شميت روتلوف بعد انتهاء الحرب وعودته منها برؤيا متشائمة خائفة قاتمة مختلفة عن رؤياه للعالم الخارجي وقبل ذلك ينتج سلسلة من الأعمال المائية والحفر على الخشب والزيتية تحت عناوين (كآبة) .. ولوحة مائية (امرأة فى غابة) سنة ١٩٢٠ فنرى لوحة (حديث عن الموت سنة ١٩٢٠) بالألوان المائية ذات رؤيا درامية جزئية فالتكوين العام للوحة نرى شخصان الأول يقف فى الجانب الأيمن وقد مد زراعيه بدون أكف والآخر جلس فى مقدمة اللوحة غير مستقر على كرسى صغير وقد مد يديه مثله ولكن له أكف وأصابع ورؤسهم كبير بالنسبة لأجسامهم والخلفية يبدو بها نافذة بيضاوية بها سياج حديدى.

والشخص الواقف له سمة رسومات قدماء المصريين الوجه من منظر جانى والجسم بالمواجهة وبدون أيدى أو أرجل وينظر إلى الإنسان الجالس الذى يظهر بدون قدمين أما الكرسى فهو صغير بالنسبة لحجم جسم الجالس عليه وهناك استطالة فى الخط بالنسبة لجسم الرجل الجالس ى جزءه العلوى.

والخطوط الخارجية محددة للشكل بقسوة وعصبية مثل الرواسم الخشبية المحفلورة، والأعين كبيرة بالنسبة لحجم والوجوه وأيضا الأنف يأخذ مساحة كبيرة من الوجه مثل لوحته (ألم يظهر لك المسيح

سنة ١٩١٨) ولوحته (صورة شخصية لبنت ١٩١٥) وأيضا الحفر الخشبى (نادبان على الشاطىء ١٩١٤) . إنه أسلوب كارل شميت روتلوف ولكن فى لوحة (حديث عن الموت سنة ١٩٢٠) نرى إحساس بعالم (أيميل نولد) الخائف ورؤيا (ادفارد مونش) الشبحية ى اختيار موضوعاته وأيضا فى أسلوبه التعبيرى فنرى الانحراف الواضح والمبالغة فى الخط وحجم رأس الرجلين وملامح وجوهم كأناس من كواكب أخرى واختفاء أطرافهم أحيانا كتعبير عن عجز الإنسان تجاه قدره المحتوم والكرسى الصغير المنزوى الجالس عليه رجل ضخم فى حجرة مظلمة بها نافذة حديدية كسجين أبدى والألوان المتداخلة فى درجات الأسود والبنى الداكن والأبيض تعطى الإحساس بالانقباض.

ونلاحظ تلك الحركة الداخلية فى التكوين الفنى للوحة الآتية من أوضاع أذرع الرجلان تلك الحركة هى حديث النهاية أو حديث الموت بعد أن فقد أطرافهم حتى الملامح ساكنة لا تتكلم - والأجساد تجمدت. إنه يعطى الإحساس بالجو الأسطورى الشعبى.. والذى ربما تأثر به اتوميللر ورفاقه من جماعة (الجسر) فنانين مصريين شاهدوا أعماله وأعمال زملاءه مثل (أيميل نولد - اتوميللر) وغيرهم لأن التعبيرية كمدرسة ومذهب فنى يخاطب المأساة الإنسانية والدرامية الداخلية للإنسان والفنان لا يعرف حدود جغرافية لآلام البشر فى عصرنا هذا.



لوحة (مناظر طبيعية فى دانجاست)
١٩١٠ - ٨٤×٧٦ - زيت على قماش
- امستردام - شكل (٢٦)
كارل شميديت روتلوف

لوحة مناظر طبيعية فى دانجاست سنة ١٩١٠ أنتجها روتلوف متأثرا بألوان الوحشيون فنلاحظ أن الألوان قوية صريحة متفجرة فاللون الأزرق الكوبالت بجوار الأحمر الأرجوانى والصفر الصريح مع الأخضر النباتى فى ضربات فرشاة انفعالية عفوية سريعة متأثرا بفان جوج والأسود استخدمه فى تحديد الملامح الأساسية لأشكاله.

فاللوحة عبارة عن مجموعة لونية متداخلة تعبر عن منظر طبيعى بأسلوب تجريدى أكثر ما هو تعبيرى وبلون وحشى فنرى فى الجانب العلوى الأيمن بقعة صفراء وتقابلها فى الجانب العلوى الأيسر شجرة ضخمة خضراء وذات جذع أحمر وفى المنتصف السماء ذات زرقة داكنة (كوبالت) وأسفلها بايا منازل ريفية وفى الوسط يجرى مجرى مائى أزرق داكن فى المسافة بينهما قطعة أرض خضراء ذات تأثيرات صفراء وحمراء وسوداء.

فنلاحظ أن مساحات الألوان تتداخل بقوة وتتشابك وتنصهر فى تعبير عن الجدية. ولجأ الفنان إلى تأكيد التكوين بالأسود والأحمر تاركا مساحة فى منتصف التكوين بيضاء لتعطى التضاد مع تلك الصراعات اللونية المتداخلة وتعطى أساساً بالديناميكية داخل التكوين العام متأثرا بالمساحات القوية الصريحة للون الناتجة عن عمله للرواسم الخشبية المعدة للطباعة ولجوءه إلى إعطاء التكوين أقل التفاصيل حتى لا تتداخل فيما بينها أثناء الطباعة فنراه أتى بلوحة (مناظر طبيعية فى دانجاست سنة ١٩١٠) - بذلك الأسلوب البسيط فى التكوين الملىء بالصراعات والتشابكات اللونية.

ونلاحظ ذلك الخط المائل القادم من أعلى الجانب الأيمن إلى أسفل الجانب الأيسر قاطعا مساحة اللوحة (هو مجرى النهر) مثل أغلب التعبيريين فى بنائهم الفنى العام لأعمالهم فى التكوين مثل اللوحة (عارية مضجعة بقبعة من القش سنة ١٩٠٨ - ١٩٠٩) للفنان كير شنر، وأيضا فى لوحة اريك هيكل (وجه رجل سنة ١٩١٩) حفر ملون على الخشب فنرى خط الخلفية ولكن من اليسار العلوى إلى أسفل اليمين فى خلفية وجه الرجل، وفى لوحة (مناظر طبيعية مع بيوت سنة ١٩٠٩) شكل (٣٠) للفنان واسيلى كاندنيسكى نرى ذلك الخط المحورى الذى يقسم التكوين الفنى العام

من أعلى الجانب الأيسر إلى أسفل الجانب الأيمن تقريبا نفذ كارل شميدت روتلوف لوحة (مناظر طبيعية في دانجاست) في الفترة التي كان يقضي وقته فيها بين (درسدن) ودانجاست والتي حفلت بالمناظر الطبيعية ونراه يبسط ألوانه ويستخدم السكين الخاصة بمعجون اللون والفرشاة السميكة ويضيف إلى ألوانه البنزين لتجف بسرعة ويعمل عليها مرة ثانية .

٤ - اوتو ميوللر (١٨٧٤ - ١٩٣٠) Otto Muellor

ولد في ليبو (سيليزى) سنة ١٨٧٤ وتوفي في برسلو سنة ١٩٣٠ وينحدر من أصل بوهيمي (غجرى) من معسكرات البوهيميين المجر الذين يعيشون على هامش الحياة العصرية بعيدا عن قيود المدينة . . وغالبا يدفعه الحنين إلى منحدر أسلافه فيصور الغجر وحياتهم مثلما فعل جوجان الفنان الفرنسي وذهابه إلى جزر (تاهيتي) وإلى (بيرو) . فنرى ميوللر يذهب إلى عالم خيالي به رائحة موسيقى الغجر وصدى أغانيهم ورقصاتهم وعاداتهم .

ويذهب ميوللر إلى ميونخ في سنة ١٨٩٨ وينتظم في فصل (ستوك) ولكن بعد فترة قصيرة يعود إلى دريسدن .

وفي سنة ١٨٨٩ يذهب إلى (بازل Basle) لمشاهدة أعمال الفنان (بوكلين Backlin) . . . وتأثر بأسلوبه وأيضا أعجب بالتكوينات الخاصة بالفنان (لودويج فون هوفمان) ، وقام برحلات إلى الريف الساكسوني وجنوب دريسدن وغيرها ولكنه حطم جميع أعماله في تلك الفترة لعدم رضاه منها .

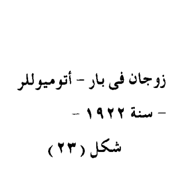
وأول لوحة باعها (بنتان وسط الأعشاب سنة ١٩٠٥) . وتأثر بأعمال (بوكلين) في إيحاء الأسطورة الطبيعية مثل أميل نولد وتأثر بجوجان في الأسلوب البسيط ورؤياه الأسطورية الرمزية للعالم البدائي .

ونجح في التعبير عن الترابط بين الإنسان والطبيعة وأصبح أسلوبا خاصا به حتى قبل لقائه مع (جماعة الجسر) في سنة ١٩١٠ .

ونراه يقـول : (إن هـدفي الرئيسي هو التـعبيـر عن تجـربتي في المناظر الطبيـعيـة بين الإنسـان والطبيعة) .

ونراه يؤكد أسلوبه في ثنائية البعد وخاصة في العاريات ويذهب مع كير شنر سنة ١٩١١) إلى بوهيميا - وأصبح له أسلوبه المتفرد في توضيح الشكل ورسم العاريات في المناظر الطبيعية .





زوجان في بار - أتوميوللر
- سنة ١٩٢٢ -
شكل (٢٣)

ويقـول الفنان (٣١) (لقد كنت دائما اتخذ من فن قدماء المصريين نموذجا حتى في الموضوعات الحرفية الخالصة . . .) أعلن ذلك عام ١٩١٩ - فكان يمزج الألوان ليعطي اللمسة الأخيرة للون مع المحافظة على بقاء تأثير الألوان السابقة وحقق ثبات البعد الثاني مثل التصوير المصري القديم .

ونرى العاريات في المناظر الطبيعية مثل (الفتاتان الغجريتان مع قطة سنة ١٩٢٧) شكل (٥٢) و (زوجان من الغجر سنة ١٩٢٢) - بألوان التاميرا . وثبت أتوميوللر على أسلوبه في ثنائية البعد وانحراف الأجساد واستطالتها وإعطاء اللون المركب لها في طبقات لونية وأنتج أعمالا أثناء خدمته العسكرية في الحرب (سنة ١٩١٦ - ١٩١٨) بنفس الأسلوب المنفرد الذي عرف عنه - ويتوفى في (برسلو) عام ١٩٣٠ .

لوحة (بنتان وسط الأعشاب)

١٩٠٥ - تمبرا - ١١٠×١٤١ - ميونيخ - أتوميوللر

هى أول لوحة ينجح فى بيعها عام ١٩٠٥ قبل أن ينضم إلى جماعة (الجسر) فى سنة ١٩١٠، ومنذ سنة ١٩٠٨ وهو يعمل بمفرده فى برلين وكان قد درس فى أكاديمية درسدن سنة ١٨٩٤ وذهب إلى ميونخ سنة ١٨٩٨ ... وحطم جميع أعماله فى تلك الفترة بنفسه وكان مهتما فى تلك الفترة برسم المناظر الطبيعية والعاريات بدأ من عام ١٩٠٥ حتى أنتج لنا أول عمل يصل إلينا ولم يحطمه وهى (بنتان وسط الأعشاب) سنة ١٩٠٥ .

فلوحة (بنتان وسط الأعشاب) تنتمى إلى الموضوعات الطبيعية المتداخلة معها الإنسان فنرى بنتان عاريتان تماما تجلسان فى وضعان متداخلان بالمواجهة داخل بيئة عشبية - مثل فنانى (الجسر) يعتمدوا ملىء اللوحة كاملة بالأجسام مثل هيكل وكير شنر وروتولوف . والاهتمام بالبعدين داخل البناء الفنى للوحة ... فاللون فى لوحة ميوللر الغالب هو الأخضر والبنى والأسود ... فالبيئة العشبية بالأخضر الهادئ وأجساد الفتاتان بالبنى المشوب بالأصفر المتدرج وقام بتحديد أجسامهم بالأسود المشوب بالبنى وملامح الفتاة فى الجانب الأيمن واضحة ودقيقة وبسيطة ذات رقبة طويلة ووضع يعطى الإحساس بالحركة الداخلية فى التكوين فاتجاه كتفيها يتردد على اتجاه كتفى الفتاة اليسرى وهى تنظر إلينا بالمواجهة والأخرى تنظر إلى أسفل وبنظرة جانبية مع بقاء جسدها بالمواجهة مثل رسوم قدماء المصريين الذى تأثر بهم كثيرا .

وإن كان فى هذه المرحلة تأثير قدماء المصريين لم يتضح بصورة قوية ونلاحظ أوضاع سقاى الفتاتان المتداخلة فى تكوين محورى بسيط وقوى مع الأذرع الممتدة إلى أسفل فنلاحظ أن ميوللر أجلس البنتان جلسة نحتية أعطى قيمة تشكيلية لهم من حيث الإحساس بكتلة جسدها - بالرغم من محاولة أدماجهم داخل البيئة الزراعية العشبية - فالأجساد عنده لها صفة الكتلة والثقل مثل الفنان الفرنسى (جوجان) .

ونرى أنه أعطى مساحة بسيطة للسماء الزرقاء المشوبة بالأبيض الباهت تتقاطع معها رأس البنتان .

فلوحة (بنتان وسط الأعشاب) هى بداية تحديد أسلوب الفنان الفنى ذا الإحساس الفرعونى بالكتلة والتجسيم والاهتمام بالبعدين داخل إطار اللوحة وتبسيط الرسم كما أعلن اهتمامه بالطبيعة حيث قال (إن هدفى الرئيسى هو التعبير عن تجربتى فى المناظر الطبيعية والكائنات البشرية بزعظم بساطة ممكنة . .) .

لوحة (البنات الغجريات مع قطة)
١٩٢٧ زيت على قماش ١٠٩×١٤٤
شكل (٢٤) - أتوميوللر .





البنات العجريات مع قطة - اتوميوللر - رسم توضيحى شكل (٢٥)

لوحة (البنات الغجريات مع قطة) عام ١٩٢٧ : هى ارتداد حنين الأجداد إلى اتو ميولر المنحدر عن أصل غجرى فى إحدى ضواحى المجر . وبعد انفراط عقد جماعة الجسر فى سنة ١٩١٣ اتجه ميوللر إلى الاستقلال الفنى وإلى توضيح أشكاله الآدمية .

ومن بداية أعماله الفنية نجد أن اهتمامه بالعاريات داخل المناظر الطبيعية وأثرت فى أسلوبه الاكتشافات الأثرية فى مصر فى منطقة سقارة واكتشاف مدينة الموتى هناك حيث ذكر عام ١٩١٩ : (لقد كنت دائما اتخذ من فن قدماء المصريين نموذجا لى حتى فى الموضوعات الحرفية الخالصة).

نلاحظ أن لوحة (البنات الغجريات مع قطة) هى تجسيد لأسلوب أتو ميوللر من حيث اهتمامه بالجسد العارى وسيادته على جميع موضوعاته داخل الطبيعة وأيضا نلاحظ تأثير الفن المصرى القديم من حيث قوة التكوين البنائى للوحة وثقل الأجساد وإعطاء الإحساس بالكتلة بها وإضافة جو الأسطورة الغامضة ببعض الرموز الإيحائية مثل (القطة - المزهرية - زخارف على الجدار..) فاللوحة هى عالم أتو ميوللر المتداخل بين الأسطورة والواقع المعاش والواقع المفقود وبين حياة الغجر والحضارة الحديثة والحضارات القديمة فنرى أنه أتى بتكوين به محاور تشكيلية متعددة ومتداخلة بينالمحاور الدائرية وأنصاف الدائرية والمحاور المثلثة والمربعة والمستطيلة فى تداخل وتركيب فنى أعطى صفة الرصانة والقوة للبناء الفنى للوحة فنرى أن البناء الفنى للوحة به المحور الدائرى(١) المتجه مع الستارة الصفراء إلى أسفل التكوين فى اتجاه دائرى إلى أسفل - والمحور الدائرى الآخر (٢) المتجه من الستارة الصفراء أيضا إلى أسفل فى اتجاه دائرى إلى أسفل فى الجانب الآخر عكس رقم (١) وهناك المحور الدائرى البسيط (٣) والمحدد بالخط الخارجى لجسد الفتاة فى الجانب الأيسر.

ونلاحظ الاتجاهات المحورية التى أنشئت أشكال هندسية مستطيلة وسريعة مع الأشكال داخل التكوين مثل رقم (٤) المستطيل والمحدد لجسد الفتاة الواقفة، رقم (٥) شبه المربع بصدر الفتاة الجالسة ورقم (٦) خلف نفس الفتاة الجالسة موحيا بالمربع وأعلاه مثلث رقم(أ) وأيضا الاتجاه المحورى الدائرى (٧) وبداخله القطة ويقابله رقم (٨) وبداخله المزهرية وشبه المستطيل وهى مساحة المنضدة (٩) وأسفلها المساحة المستطيلة رقم (١٠).. تلك اتجاهات محورية مربعة ومستطيلة وهناك فراغات تأخذ أشكال المثلث المتساوى الأضلاع مثل (أ) فى المساحة فى اتجاهى الستارة، (ب) أعلى مربع المزهرية، (ج) أعلى جسد القطة، (د) وهو رأس الفتاة الواقفة بشعرها الغجرى الأسود الغزير.

فنلاحظ فى ذلك التكوين الذى به فتاتان إحداهم تقف بالمواجهة والثانية تجلس مستندة على المنضدة بالمواجهة وهم أنصاف عاريات تقريبا وخلفهم ستارة ضخمة ذات لون أصفر نقى قوى جرىء وفى الجدار نافذتين إحداهما فيها مزهرية والأخرى قطة أما الحائط والقطة والمزهرية فيغلب عليهم اللون الأخضر وأجساد الفتايات لها اللون البنى المشوب بالاصفرار ذات شعور سوداء داكنة والمنضدة بها غطاء أحمر يتقارب مع رداء الفتاة اليمنى والفتاة اليسرى العارية فالجزء السفلى منه أبيض مزخرف بالأزرق.

والمزهرية على المنضدة زرقاء وأسفل المنضدة أعطى الفنان له اللون الأسود الداكن.

فالبناء الفنى للوحة قوى ومتداخل فى ترديد وتنغيم أعطى الإحساس بالشحنة الانفعالية التى يحسها الفنان فهناك ثلاث محاور دائرية (١)، (٢)، (٣) تتداخل مع المحاور المربعة والمستطيلة (٤)، (٧)، (٨)، (٦) وهناك المحاور المثلثة المتساوية الأضلاع التى تضفى ثبات على التكوين وإحساس بالإتزان مع المحاور المربعة السابقة وهى (أ)، (ب)، (جـ)، (د) ولا يغفل علينا المثلثات الثانوية البسيطة التى نشأت من حركة أذرع الفتاتين مع الفراغ الخلفى لهن مع إعطاء شىء من التردد والتنغيم والاتزان وخاصة المثلث الأساسى (د) لرأس الفتاة الواقفة وكذلك المثلث (أ) للفراغ بين الستارة. كل هذه المحاور أكدت البناء الفنى للوحة.

واللون داخل اللوحة له صفة الجرأة والثقة والبساطة فالأصفر للستارة الصريح النقى يقابله الأخضر القوى للجدار وما به من زخارف داكنة أعطت له ملمس مناسب وكذلك الأحمر القانى والأرجوانى لغطاء المنضدة وزى الفتاة الواقفة.. والأبيض أعطى نوع من الهدوء والاتزان اللونى وسط الألوان القوية الصريحة لفراغ النافذتين ورداء الفتاة الأخرى ولا ينسى الفنان الزخرفة بالتنقيط بالأزرق والأبيض للرداء والمزهرية والثوب الزحمر بالنقط الخضراء.

والأسود لشعر الفتاتين وأسفل المنضدة أعطى اتزان مع الأصفر القوى للستارة وهناك الزخارف الشكلية التى أعطت التنظيم الشكلى فوضح القطة برأسها المستدير وجسدها الدائرى يتقابل مع

الفتاة الجالسة فى دائرية متكئة على المنضدة وكذلك المزهرية على النافذة يتقابل مع المزهرية على المنضدة وهناك زخارف شكلية دائرية مثل استدارة أثداء الفتاتين والمزهرية ورأس القطة. مما أضاف ثراء للبناء الفنى للوحة.

والخط عند ميوللر دائما يحدد بالأسود مثل أغلب جماعة الجسر معطيا الإيحاء به عن طريق ترك الفرصة للعين البشرية فى إكمال الإحساس بالخط الخارجى للأشياء أو باستخدام درجات اللون المباشرة كنوع من إعطاء الإحساس بالإضاءة الخارجية لجسد الفتاة الجالسة.

فنلاحظ أن ميوللر أنتج هذه اللوحة فى سنة ١٩٢٧ وقبلها من عام ١٩٢٢ أنتج سلسلة أعمال عن الغجر وحياتهم وله لوحة (زوجان من الغجر سنة ١٩٢٢) (وزوجان فى بار سنة ١٩٢٢)، وتعتبر هذه الأعمال من الأعمال المميزة بأمانة عن أسلوبه فى استخدامه لمزيج الألوان المعتلمة والرسم فوقها مرارا فيعطيها شيء من الملمس الغامض بسيطرة يدوية منه، واهتم بثنائية البعد داخل التكوين الفنى العام لأعماله.

٥ - ماكس بخستين Max Pechstein

ولد فى (زويكو) سنة ١٨٨١ - وتوفى فى برلين سنة ١٩٥٥.

عمل لمدة أربع سنوات كمساعد رسام ديكورات فى قريته ثم انتقل إلى درسدن سنة ١٩٠٠ ودرس فى مدرسة الفنون والحرف.. وفاز بالجوائز الأولى عام ١٩٠٢ وقام بالتدريس فى أكاديمية الفنون الجميلة حتى عام ١٩٠٦.

وفى سنة ١٩٠٦ فاز بجائزة روما فى الرسم الممنوحة من مملكة ساكسونى.. وسافر إلى إيطاليا فى سنة ١٩٠٧ ومكث نصف عام فى باريس سنة ١٩٠٨ واستقر فى برلين.

وبقى فترة عام واحد فى جماعة (الجسر) فى دريسدن وطرد عام ١٩١٢ من جماعة الجسر لانضمامه لجماعة برلين.

وأضفى على الجمعية كثير من الحيوية وفى باريس قابل كيس فان دونجن الذى شارك جماعة الجسر (١٩٠٨) وأيضا تقابل مع ماتيس ويبدو أثر ماتس واضحا فى أعمال ماكس بخستين وخاصة فى الفترة ١٩١١-١٩١٢ ويذهب فى صيف سنة ١٩١٠ إلى (موريتزبرج) مع كيرشنر وهيكل - ثم ذهب إلى دانجاست مع هيكل ليعمل مع شميدت روتلوف.. وأنتج أعمالا ذات ألوان جريئة ومساحات كبيرة ذات أسلوب بنائى وبعد عن الرمزية والأسطورة بعكس جوجان.

أما أعماله فى صيف سنة ١٩٠٩ فى بحر البلطيق فصور المستحمات وكثبان الرمال ذات تأثير سطحى بالرغم من إيقاعها الديكورى والخطى. ونجح بخستين فى التوفيق بين الفن الجديد والقاعدة العامة للمتذوقين فكلف رسميا لعمل الرسومات الخاصة بنوافذ زجاجية ملونة والصور الجدارية والفسيفساء.

وعرض فى جماعة برلين سنة ١٩٠٩ بالرغم من وجوده فى جماعة (الجسر) وباع رسومات قماشية.

وأصبح رئيسا سنة ١٩١٠ لجماعة اتحاد برلين الجديد وسافر على نفقة متعهد الأعمال الفنية جيرليت **Gurlitt** إلى جزر (باولا) - فى الباسيفيكى.

وهناك فى تلك الجزر وجد التآلف بين الطبيعة والإنسان وذلك فى إحدى قرى الصيد الإيطالية بالقرب من (جنوة).

وعاش فى تلك الجزر حتى وقع أسيرا عند اندلاع الحرب العالمية الأولى فى يد اليابانيين - ونجح فى الهرب والعودة إلى ألمانيا سنة ١٩١٥.

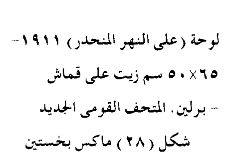
ومثلما تأثر ايميل نولد بالعالم البدائى وأنتج الأسطورة والخيال الرمزى للطبيعية وأهوالها ومخاوف الإنسان والحيوان تجاه المجهول تأثر أيضا بخستين بالعالم البدائى ولكنه لم يستطع النفاذ إلى جوهره مثل نولد. وتوقف عند التسجيل المظهرى لهذا العالم بدون النفاذ إلى الوجدان الكامل لذلك الحياة البدائية ذات الأحاسيس الفطرية الغريزية النفسية بعيداً عن قيود الحضارة الحديثة.

وبعد تلك الفترة وهى سنة ١٩٢٢ لم ينتج بخستين إلا القليل من الدراسات البسيطة.

حيث قال (١) : (أود أن أعبر عن تطلعي لخبرات سعيدة. ولا أريد لنا أن نظل نحزن إلى الأبد. لقد كان الفن وسيظل ذلك الجزء من حياتى الذى يجلب لى السعادة).

وفى ذلك تفسير لبعده عن جوهر الفن البدائى وعن معاناة الإنسانية واكتفأة بتسجيل العالم البسيط السعيد السطحى للحياة بالرغم من وصوله إلى قمة الشهرة، واعتبر كأهم فنان تعبيرى ألمانى حيث توفى فى برلين سنة ١٩٥٥.





لوحة (على النهر المنحدر) ١٩١١-
٦٥×٥٠ سم زيت على قماش
- برلين. المتحف القومى الجديد
شكل (٢٨) ماكس بخستين

لوحة (على النهر المنحدر سنة ١٩١١) لماكس بخستين أنتجت فى الفترة التى انضم فيها إلى جماعة (برلين) بالرغم من بقائه عضوا فى جماعة (الجسر) وبذلك طرد من جماعة الجسر وأصبح رئيسا لجماعة اتحاد برلين الجديد بعد ذلك ونراه يسافر إلى (مورتيز برج) فى الصيف مع كيرشنر وهيكل وبعد ذلك مع هيكل ليعملا سويا مع روتلوف - فى (دانجاست) - ثم يذهب إلى ساحل البلطيق ليرسم المستحمات وكثبان الرمال والعاريات متأثرا بالأسلوب (السيزانى) فى رسم أجسام العاريات مثل لوحة (الصيف فى دنيس) سنة ١٩١١ ونرى التأثر الواضح فى التكوين وخطوط أجساد العاريات فى أعمال سيزان، ونراه فى نفس الفترة ينتج لوحة (على النهر المنحدر سنة ١٩١١) فنرى فتاة ذات ملامح بدائية وشعر أسود داكن وعقد أحمر حول رقبتها وجلباب أزرق فى خلفية صفراء وفى الأفق البعيد على الجانب الأيمن يظهر بقايا شاطئ وشخصان وراء الأفق المترامى

وملامح الفتاة الضخمة تتصدر اللوحة بصدرها فى تشابه مع أعمال (بول جوجان) عن نساء جزر (تاهيتى) والألوان الصارخة فنرى لوحة ماكس بخستين بها الألوان الصريحة الصفراء والزرقاء والأسود الفاحم والأحمر القانى لعقد الفتاة ولكن تذهب بعيدا الشحنة التعبيرية لهذا العمل لأن الفنان اهتم بالزخرفة اللونية وبعد عن إعطاء القيمة التشكيلية التعبيرية التى تجذب المشاهد فاكتفى بعامل التسجيل التشكيلى فقط ولم يعطى للألوان القيمة التعبيرية التى تجعلنا نحس بالشحنة الانفعالية الناتجة من تأثر الفنان بالمضمون التشكيلى للعمل الفنى - فإذا كان الفنان صادقاً فى إحساسه لابد أن يدركه المشاهد بسهولة ويسر - وذلك من أهم نواقص أعمال بخستين إنه اكتفى بالتسجيل الخارجى للحياة ولم يدخل فى أغوار المأساة الإنسانية أو الدراما الذاتية له شخصيا - كما اعترف هو بهذا شخصيا فى آخر أيامه.

٦ - ايميل نولد (١٨٦٧ - ١٩٥٦) Emil Nolde

ولد فى سنة ١٨٧٦ فى الجزء الغربى من شيلزويج وهى منطقة زراعية بإقليم (نولد) ومنع اشتق اسم ايميل هانس إلى (ايميل نولد).. وانضم إلى جماعة الجسر فى ربيع سنة ١٩٠٦.. وكان على اتصال بمؤسس متحف الفولكوابيج (كارل أيرسنت أوسوس **K.E. Osthaus**).

وفى سنة ١٩٠٦ قبلت جماعة برلين لوحته (يوم الحصاد سنة ١٩٠٤) لمعرضها السنوى، وعمل فى نسة ١٨٨٤ كحفار على الخشب فى مصنع للأثاث فى فلتزبرج حتى سنة ١٨٨٨ وفى سنة ١٨٩٠ درس فى مدرسة الفنون والحرف وسافر إلى برلين ليعمل مصمم للأثاث وتأثر بالفن المصرى القديم والأشورى وتأثر بالفنان (أرنولد بوكلين - وفرديناند هولار)، وقام بالتدريس لفترة سنة ١٨٩٢ - ١٨٩٨ فى (جيور بميوزيوم) فى سانت جال **(St.gall)** لفن الرسم الزخرفى.

ورسم لفترة البطاقات البريدية، ثم ذهب إلى ميونيخ للدراسة فى فصل ستك **stuck** - ورسب فى اختبار القبول، ودرس فى مدرسة (فيهر **Fehr**) وعمل فى مرسم أودولف هولزل فى (داكو) خارج مدينة ميونيخ. وهناك أحس بشاعرية الطبيعة ومكث حوالى التسعة أشهر فى باريس سنة

١٨٩٩ . وبعد رحلات عديدة إلى كوبنهاجن وبرلين استقر فى جزيرة ألسن سنة ١٩٠٣ ... وهناك كتب[٣٢] : (ان لى مرئيات لا تعد فى هذا الوقت حينما نظرت فالطبيعة حية ، السماء ، السحاب ، وعلى كل حجر وبين فروع الأشجار كانت إبداعاتى تتحرك وتعيش حياتها الهادئة أو البرية تثير انفعالى وتصرخ تطلب الرسم) .

وفى سنة ١٩٠٤ تعرف على أعمال مونش وجوجان وفان جوج وتأثر بألوانهم الزاهية وتلقائية ألوانهم المتحررة .





شكل (٢٢) - أســـرة - ايميل نولد - ١٩١٧

وظل ايميل نولد عضوا فى جماعة (الجسر) لمدة عام ونصف وشارك فى معارض سنة ١٩٠٦-١٩٠٧ وتعلم من جماعة الجسر مهارة الرسم على النماذج الخشبية النقشية . .

وفى سنة ١٩٠٩ اختلف مع الجماعة (الجسر) وحاول تشكيل مجموعة بها الفنانين (كرستيان رولفز - ماتيس - بيكمان - شميدت روتلوف - مونيخ) .

وحاول قيادة اتحاد الفنانين الجدد فى برلين سنة ١٩١١ فى تجميع الفنانين الشبان التقدميين وفى بداية سنة ١٩٠٩ اهتم برسم القصص الدينى واللوحات ذا الإحساس الغيبى والروحى مثل لوحات (العشاء الأخير) من خياله وذاكرته (عيد العنصرة) و (صلب المسيح) ولوحة (الرقص حول العجل الذهبى) من العهد القديم .

وفي صيف سنة ١٩١٠ عمل لوحات في ميناء هامبورج ونفذ رواسم خشبية ولوحات بالحبر الهندى - وفي سنة ١٩١١ رسم المطاعم والمقاهى والحانات مسجلا الحياة السريعة في الليل داخل المدينة في لحظة حدوثها وأنتج لوحات مخيفة مثل (أشكال دخيلة سنة ١٩١١).

وفي سنة ١٩١٢ أحدثت له صوره الدينية كثيرا من المتاعب والجدل وانفصل عن جماعة (الجسر) وأسس جماعة (الاتحاد الجديد) وفي سنة ١٩١٢ اشترى متحف هول Holle لوحة (العشاء الزخير) وعارضت الكنيسة عرض لوحة (التساعية) في معرض (بروسيلز الدولى) ومنذ عام ١٩١٢ - اهتم بالفن البدائى والشعوب البدائية وألف كتاب (تعبيرات فنية للشعوب البدائية) وكان دائم البحث عن الانفعال الحقيقى للنفس البشرية ووجده في سلوك الشعوب البدائية. كما يقول هو في مقدمة كتابه(٣٣) (إن الأصالة المطلقة، والتعمق وغالبا التعبير الوجدانى للقوة والحياة في أبسط صورها هي التي ربما تمدنا بالغبطة الجيدة في هذه الأعمال البدائية).

وفي سنة ١٩١٣ دعى للمشاركة في معرض الكتب الملكى للمستعمرات الألمانية.

واهتم بالضوء والبحر وهواجسه كقوى طبيعية بدائية كما في لوحته (الشمس المدارية سنة ١٩١٤) ولوحة (حورية الماء سنة ١٩٢٤) شكل (٤٤).

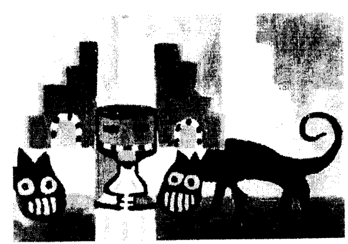
وفي سنة ١٩١٦ قد بلغ سن الخمسين وانسحب إلى موطنه الأصلى شيلزويج الغربى وعمل في الهدوء الريفى البسيط بعيدا عن صخب المدينة وطور أشكاله وتميزت بالموضعية والثبات والهدوء وبعد عن الفن المعاصر. وأقيم له أول معرض جديد رئيسى في سنة ١٩٢٧ بمناسبة بلوغه سن الستون عاما وتوفى عام ١٩٥٦.

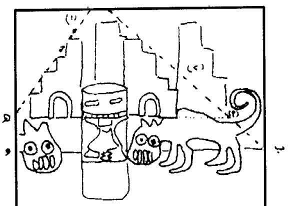
وكتب بول كلى في فهرس هذا المعرض[٣٤] إن الفنانين التجريبيين المعبرين عن هذه الأرض أو المنفصلين عنها، ينسون أحيانا أن نولد موجود - أنا لست كذلك- حتى في أقصى رحلاتى التى أتمكن دائما فيها من أن أجد طريقى عائدا إلى الأرض لأستريح من قوة الجاذبية التى أجدها هناك. إن نولد أكثر من أن يكون للأرض- إنه الروح الحارسة للكواكب.. ولو استقر الغرور في مكان آخر فإنه يكون مدركا تماما صلة القرابة الكامنة - إنها قرابة من اختيار الفرد نفسه).

وقد تميز أسلوب نولد بنسخ أفكاره إلى سطح اللوحة قبل أن تمحوها الذاكرة لم يفكر نولد فى اللوحة مسبقا بل بكيفية فكرة غامضة فى نطاق الخط أو اللون وبعد ذلك يتطور العمل من نفسه تحت يده.. فنراه لم يستخدم نموذجا أى كان وكان عنده المقدرة على تخيل العمل قبل البدء فيه حتى أدق تفاصيله حتى يقول: (إن مفاهيمى المسبقة كانت عادة أجمل بكثير من نتاجى المرسوم)..

وبذلك يعتبر اميل نولد بذلك مثال للفنان التعبيرى الذى يصور من دافع داخلى دفين تاركا هواجسه وأفكاره تعطيه أدق تفاصيل عمله النابع من داخله الذاتى بعيدا عن أى مؤثرات خارجية أو نموذج محدد بذاته.

لوحة (أشكال دخيلة) ١٩١١-٧٨x٦٥,٥ سم - زيت على قماش - شكل (١٧) اميل نولد- ملون





(أشكال دخيلة) رسم توضيحى شكل (١٨)

أنتج نولد لوحة (أشكال دخيلة) سنة ١٩١١ بعد انضمامه لجماعة الجسر وتعطى هذه اللوحة إحساسا غريبا ومخيفا لعالم من عوالم نولد التى صرح بها فى أعماله فهو متأثر ببيئته الريفية المنعزلة فى الجزء الغربى من منطقة (نولد أوشيلزويج) الشمالية التى يهددها البحر باستمرار ومتأثرا أيضا بولائه لبيئته تلك إلى التعاليم الدينية والتى ظلت ملازمة لإحساسه طوال حياته ودونه فى اعترافه لصديقه (فريد ريك فيهر) حيث قال[٣٥] (عندما كنت طفلا فى الثامنة أو العاشرة من

العمر عقدت ميثاقا متينا مع الله أنه عندما أكبر فسأكتب ترتيله لكتاب الصلاة. ولكن لم أبر بهذا القسم مطلقا ولكنى رسمت عددا كبيرا من الصور ومنها ما يزيد عن الثلاثين صورة دينية. وإنى أتساءل هل تصلح بديلا لوعدى..؟).

وذلك من أسباب يأسه وحزنه لعدم وجود لوحة واحدة له فى أى كنيسة. ولم يكلف بعمل أى عمل فنى للكنيسة طوال حياته.

ويعتبر نولد هو المثال الحقيقى للمصور التعبيرى الذى يعمل بدون الالتزام بفكرة ثابتة أو نموذج بل يستهل عمله بعيداً عن أشياء مسبقة تاركا هواجسه وعوالمه ومخاوفه وأساطيره توحى له بكل شيء حتى أشكاله وألوانه التى كان يعجنها على سطح اللوحة أو يسطحها بيديه أو بقطعة خسب أو ورق مقوى ليعطى الإحساس الفورى لما بداخله مباشرة - كما يقول هو[٣٦] (لم يكن لأى من اللوحات التخيلية الحرة التى رسمتها فى ذلك الوقت أو فيما بعد أى نموذج أو أى فكرة مستوحاة بوضوح. لقد كان من السهل تماما بالنسبة لى أن أتخيل عملا إلى أدق تفاصيله وفى الحقيقة فإن مفاهيمى المسبقة كانت عادة أجمل بكثير من نتاجى المرسوم. لقد أصبحت ناسخا للفكرة. لذلك فإنى أحب أن أتجنب التفكير فى اللوحة مسبقا وكل ما احتاجه هو فكرة غامضة فى نطاق التألق أو اللون - وعندئذ يتطور العمل من نفسه تحت يداى...).

فأتى لنا بلوحة (أشكال دخيلة سنة ١٩١١) (أو أشكال غريبة) هى نتاج فكره المشوب بالخوف من الطبيعة هواجسها وحيواناتها ومن قلقه الدينى فنلاحظ تلك الحيوانات السوداء ذات الأعين والأنياب البرتقالية المخيفة وتقوس جسدها فى تقابل مخيف فاللوحة تتكون من حيوان هو تقريبا نمر وحشى أو قط كبير ويقابله فى الجانب الآخر رأس لنفس الحيوان على أرضية أفقية بنية داكنة وفيا لمنتصف شكل مستطيل دائرى ذا لون مبهج أصفر وأحمر وأخضر يعطى الإحساس (بالقلة) المصرية ذات الملامح الآدمية وفى الخلفية على الحائط رسومات شبحية بدائية عبارة عن زخارف متدرجة مثل السلم الحجرى ذات لون أخضر داكن ومجردة بخطوط حمراء وبجوارها ترديد لها بنفس الزخرفة وفى المنتصف وضع الفنان **حدوتى** حصان مزخرفتين باللون الأصفر والأحمر والأسود. كنوع من التعويذات البدائية[٣٧].

فالبناء الفنى للوحة **يأخذ المحور** الهرمى المتداخل مع المحاور المثلثة والمربعة والمستطيلة هندسيا ونرى أن المحور الهرمى الأساسى **هو** (أ) يبدء من قمة الزخارف الحائطية الخضراء إلى أسفل التكوين

بضلعين يلتقيان (ب) أسفل خط الأفق فى الجانب الأيمن والآخر (جـ) خارج إطار اللوحة فى الجانب الأيسر .

أما المحور المثلثى (٢) فهو فى الجانب الأيمن يبدء من الزخارف الحائطية وهناك خط أفقى ممتد (ب و) يحدد المحور الأفقى الممتد يتردد معه المحور الأفقى الآخر (أ هـ) متقاطع مع جسم الحيوان الأيمن مارا بالزخارف الحائطية وحدوتى الحصان ورأس الحيوانين والشكل الزخرفى المستطيل (القلة الشعبية) .

وهناك العديد من المساحات المثلثة والمربعة المترددة والناشئة من تداخل الزخارف الحائطية مع الزخارف التى على الأرضية وجسدى الحيوانين والزخارف الدائرية مثل حدوتى الحصان .

ونلاحظ الترديد الدائرى لزيل الحيوان وجسده الشبه انسيابى واستدارة عيناه ذات القوة الغامضة تذكرنا بالفنون الشعبية والبدائية وقد تأثر بالفنان (نولد) أغلب التعبيريين المصريين فى ذلك الوقت بمشاهدة نماذج من أعماله وخاصة فنانى جماعة (الفن المعاصر سنة ١٩٣٦) بالقاهرة والتى أسسها مدرس الفن الأستاذ (حسن يوسف أمين) وضمت - (حامد ندا - سمير رائف - الجزار - محمود خليل - سمير رافع - حبشى - إبراهيم مسعوده . .) .



شكل (٧) وثائق - ملصق بجماعة الفن المعاصر بمصر - ١٩٤٨ - القاهرة

فالبناء الفنى به المحاور المثلثة والهرمية (١) ، (٢) والمحاور الأفقية الممتدة التى أعطته الاتزان والثبات فى التكوين (أ هـ) ، (ب و) فأتى الفنان بتكوين حر قوى ذا علاقات متداخلة منطلقا متحررا من التقاليد المدرسية وزاوج بين الشكل والأرضية والخلفية فنلاحظ التداخل بين الزخارف وجسد الحيوان فى الجانب الأيمن وكذلك تداخل القطعة الزخرفية على الأرضية مع زخارف الحائط .

وكثف الفنان الغموض باظهار رأس الحيوان الثانى فقط وتعمد إظهار العينين والأسنان فى إحساس تجريدى تعبيرى معبر عن خصائص وحشية الحيوان ببساطة .

وقد أضاف اللون إلى ذلك الجو الغامض فالأسود للحيوانين وعنيهما بالبرتقالى والأرضية سوداء بنية والحائط مزيج من الأزرق والأبيض والزخارف خضراء قوية محددة باللون الأحمر والزخارف صفراء وسوداء وبرتقالية إنها ألوان نقية وقوية تاركا الفنان أحاسيسه وهواجسه تحدد اللون وقوته وتأثيره واللون هو الخط عند نولد فأعطى الإحساس بالخط الخارجى نتيجة حواف اللون المتلاقية مع اللون المجاور كما فعل فى لوحة (الرقص حول العجل الذهبى سنة ١٩١٠) فى العهد القديم فلم يرسم الخطوط الخارجية للأشكال بل حددت بواسطة زوائد مساحات اللون والألوان المجاورة لها ولكن بثورة وفوران فى حركات الرقص والألوان . . ونلاحظ أن ألوانه أكثر ثباتا وهدوءا فى لوحة (أشكال غريبة سنة ١٩١١) فأتى اميل نولد بفكرة خيالية هى عالمه الخاص وحالته النفسية القلقة تجاه الطبيعة والدين فنرى أنه فى عام ١٩٢٤ أنتج لوحة (حورية البحر) شكل (٤٤) فأتى لنا بتكوين غريب وجرئ فى مواجهة الطبيعة المخيفة الغامضة فى تلك الحورية التى ملئت مساحة اللوحة فى وقفة أسطورية غريبة رافعة يداها إلى البحر وتجلس القرفصاء ذات لون أحمر مخيف وشعر برتقالى تجاه عالم مضطرب من الأمواج الزرقاء والخضراء وزبد الماء الأبيض .

فالإضاءة فى لوحة (أشكال غريبة) داخلية ناتجة من علاقات الألوان المتجاورة ومتماتها وكذلك من التضاد بين الأسود والبرتقالى والأصفر والأخضر فتعتبر لوحة أشكال غريبة هى نموذج لأعمال نولد فى الانطلاق وراء رؤياه المسبقة وسرعة الإمساك بها ونقلها إلى الواقع المرئى .



لوحة (الراقصات على الشموع)
١٩١٢ - زيت على قماش
- ٧٦,٥×١٠٠ سم
- شكل (٢١) - ايميل نولد

أنتج ايميل نولد لوحة (الراقصات على الشموع سنة ١٩١٢) فى الفترة التى استطاع فيها إثبات ذاته كفنان دينى حيث اشترى متحف هول **Holle** لوحته (العشاء الأخير) سنة ١٩١٢ بالرغم من الخلاف الذى أثير حولها من رجال الدين وعدم رضاهم عنها .

ونجحت الكنيسة فى رفض عرض لوحته (التساعية) فى معرض (بروسيلز الدولى) .

وبذلك أحس بشىء من الفشل فى إنتاج الموضوعات الدينية . . . وعاد إلى الانغماس الوجدانى فى الرقص البدائى فى حرية وخيال واسع فيا لتكوين والألوان والخط المتحرر مثل لوحته (الرقص حول العجل الذهبى سنة ١٩١٠) متأثرا بقصص العهد القديم . . فنراه يلغى الخطوط الخارجية لراقصيه فى ثورة لونية ويعبر عن الخط الخارجى لأشكاله بواسطة حواف مساحات الألوان الناتجة عن تأثير حركات الفرشاة باللون فنراه يلغى الخط ويدخله فى شخصية اللون المعبر عن الحركة المتحررة البدائية فى حركات راقصة عنيفة منطلقة فى توافق حركى ديناميكى بألوان صافية للأزرق والأصفر ومستخدما الأبيض والأسود لإيجاد الضوء الداخلى للوحة والتضاد المناسب لتلك الطقوس البدائية التى أغرم بها وعاش داخلها . . .وبها . مثلما عاش وتعايش الفنان المصرى عبد الهادى الجزار (١٩٢٥-١٩٦٦) داخل الطقوس الشعبية وخاصة عالم السحر . . .

ونراه فى لوحة (الراقصات على الشموع ١٩١٢) ينتهج أسلوب قريب جدا من لوحة (الرقص حول العجل الذهبى سنة ١٩١٠) ولكن فى تكوين مختلف فنرى امرأتان ترقصان فوق الشموع فى

خلفية حمراء وأرجوانية وبرتقالية وملابسهم عبارة عن جزء يغطى منتصف الجسم السفلى فى خطوط خضراء متكررة وشعور هائجة سوداء واللون هو الخط عند أميل نولد ولم يعد إلى صقل ألوانه بل ركز على ثورة الرقص واندماج الراقصات فوق الشموع فى شعور أسطورى بدائى بالاحتراق بنار بدائية برؤيا طقوسية خرافية.

ونلاحظ الإيقاع الحركى فى السيقان والأيدى للراقصتان فى ترديد وتوتر شديد والأخرى فى اليسار رأسها إلى أعلى ويدها على صدرها أما الثانية فى مقدم التكوين فرأسها إلى أسفل واليدان إلى أعلى والقدم اليمنى مرتفعة على الأرض فى انطلاق متحرر لتطهير النفس مما علق بها فالشموع تأخذ اللون الأزرق المخضر فملابس المرأتان نحس بانطلاقهن خارج إطار اللوحة فى ثورة وتمرد والخلفية أخذت اللون البرتقالى والأخضر فى ترديد عصبى متردد يوحى بالفراغ الدائم بعكس لوحة (الرقص حول العجل الذهبى سنة ١٩١٠) فنرى الخلفية واضحة من أرض وجبال ومشاهدين وعجل فى منتصف التكوين.

ولكن فى لوحة الراقصات على الشموع سنة ١٩١٢) أخذ جزء بسيط وكبير وسلط عليه رؤياه البدائية فى تكوين قوى ولون حيوى معبر عن الشحنة الانفعالية الصادقة لدى الفنان ومتداخلا مع الخط فنراه يرسم باللون الطازج.



لوحة (حورية الماء) ١٩٢٤ - زيت على قماش ٧٦,٥x١٠٠,٥٠ سم - شكل (١٦) اميل نولد

ترجع للفنان ايميل نولد الهواجس والمخاوف التى تؤرقه من خوفه وتوجسه من الطبيعة فبعد أن رسم لوحة (الشمس المدارية سنة ١٩١٤) ذات الرؤيا المتوجسة المتوقعة للشر من الطبيعة المضطربة ذات الألوان الحمراء بلون الدم والمياه الخضراء الداكنة والأرض المتداخلة فى تصارع مع الأمواج والسحاب، نراه تعاوده المخاوف من الطبيعة مرة ثانية ويتخيل حورية الماء أو جنية الماء العملاقة تخرج من البحر وتستقر على اليابس فى رؤيا غامضة مخيفة رافعة كلتا كفيها فى لون أحمر مشوب بالبرتقالى وشعر كث كثيف ذا درجة لونية برتقالية وقد جلست فى الجانب الأيسر السفلى من التكوين على اليابسة ربما أو فى البحر أو فى جزيرة داخل الأمواج المتصارعة ترفع يدها إلى السماء. فالتكوين ليس به غير حورية الماء تلك والأمواج المتصارعة فى ألوان خضراء داكنة وبيضاء فى تردد متكرر هابط إلى أسفل.

ونلاحظ تلك الخطوط التى أوحت بها ضربات فرشاة الفنان المعبرة عن ذبد الأمواج الهائجة فى تردد متكرر متناغم فى اتجاه أفقى مائل إلى أسفل وهو اتجاه الأمواج الهابط ونرى الاتزان فى حركة رفع أيدى حورية الماء إلى أعلى وتلك الجلسة المخيفة مثل الحيوانات البدائية ذات الصلة بالإنسان البدائى أو انسان المغارات والكهوف فى العصور المتأخرة تجلس حورية الماء ورافعة يدها فى تضاد مع حركة الأمواج الهابطة.ت

إنها الحركات العصبية المتشنجة التى عرف بها ايميل نولد فى تصوير حركة نماذجة بواسطة ضربات الفرشاة المليئة باللون فتعطى الإحساس بالخطر الخارجى لأشكاله مثلما فعل فى لوحة (الرقص حول العجل الذهبى سنة ١٩١٠).. ونراه هنا فى لوحة (حورية الماء) يلخص التكوين ويختصره بإيجاز ذكى أعطى للوحة قوة بنائية فى بساطة عناصرها موحيا بجو الأسطورة والهواجس والمخاوف التى تطارد بنى البشر من كل صوب.

فاللون فى لوحة (حورية الماء) ذا تضاد واضح فى استخدام الفنان للبرتقالى مع الزخضر الداكن والأبيض مع ظلال من الأسود وتأثيرات من الأصفر مع الأحمر موحيا بالصدمة الانفعالية لدى

المشاهد الآتية من التضاد للونى والانتقال السريع والمفاجئ من الأخضر الداكن والأبيض إلى الأحمر الأرجوانى المشوب بالبرتقالى.

وإن كان التردد المتوتر لحركة الأمواج العالية فى تردد متكرر أفقى متجه إلى أسفل أعطى اتزان فى التكوين الفنى للوحة مع حركة أيدى حورية الماء إلى أعلى فى جلسة بدائية وجسد مضغوط مثل (فصائل القرد العليا أو الغوريلا الأفريقية).

فلوحة (حورية الماء) للفنان إيميل نولد إحدى رؤياه المخيفة لعالمه مثل لوحة (أشكال دخيلة سنة ١٩١١) برؤيا ذاتية بعيدة عن القصص الدينى فى العهد القديم.

(ثانيا) - اتحاد الفنانين الجدد فى ميونخ

(يناير سنة ١٩٠٩- ديسمبر سنة ١٩١٢)

أبدت مجموعة من الفنانين الألمان فى ميونخ رغبتهما فى إعلان أهدافها المشتركة فى (٣٨)(تنظيم معارض للفنون فى ألمانيا والخارج وتثبيت أثرهم بالمحضرات والنشرات والوسائل المشابهة).

وأطلقوا على أنفسهم (اتحاد الفنانين الجدد - ميونخ).

وتكون هذا الاتحاد من:

١ - اليكى فون جولنسكى.	٢ - اليكساندر كانولدت.
٣ - أدولف أيدبسلو.	٤ - ماريان ويرفكن.
٥ - واسيلى كاندنسكى.	٦ - جابريل مونتر.

وكان كاندنسكى رئيسا لأنه مؤهلا من الناحية القانونية وله خبرة كمؤسس ورئيس لمجموعة الفلانكس **Fhalanx**.

وأصدر اتحاد الفنانين الجدد إعلان التأسيس وأعيد طبعه كمقدمةلفهرس معرضهم الأول وضم البيان التالى:

(٣٩)(إن منطلقنا هو أن الفنان مشغول دائما بجمع الخبرات من العالم الداخلى بالإضافة إلى الانطباعات التى يتلقاها من العالم الخارجى من الطبيعة. إن البحث عن أشكال فنية يعبر فيها عن التفسير المتبادل لهذين النوعين من الخبرة لأشكال لابد أن تكون خالية من كل نوع من اللاعلاقية لكى لا تعبر عن شيء سوى الضروريات - باختصار الجرى وراء التركيب الفنى - يبدو هذا لنا شعارا يوحد الفنانين أكثر وأكثر فى الوقت الحاضر..).

وانضم عام ١٩٠٩ إلى الاتحاد كل من :

١ - موريس كوجان.	٢ - ايرما بوس.

٣ - باول بوم.	٤ - كارل هوفر.

٥ - فلاديمير بيجيف.	٦ - والراقص السكلندر ساخاروف

وكذلك انضم الفرنسي - بير جيرود



شكل (٤) وثيقة - ملصق لمعرض جماعة اتحاد الفنانين الجدد - ميونخ عام ١٩٠٩ - واسيلي كاندنسكي

وشارك الفنان الفريد كوبن **Alfred Kubin** في المعارض كضيف وأقام الاتحاد أول معرض لهم في سبتمبر سنة ١٩٠٩ في م(ودرند جاليرى) في ميونيخ والمعرض الثاني في بهو (شانوسر) في سبتمبر سنة ١٩١٠.. واشترك به براك وبيكاسو ودوريان وفلامنك.. وفون دونجن واليكساندر جيلوسكي.. والنحاتين هيرمان هولر - بيرنارد هونجر - أو دين سكارف.

وكتب افتتاحية المعرض الثاني كل من لوفو كونيير والأخوين برلوجوك وكاندنسكي وأوديلون ريدون. وقال كاندنسكي[٤٠] (في ساعة غير معلومة ومن مصدر لا يزال مجهولا لنا، ولكن عن قناعة يصل العمل إلى العالم. إن الحساب المدروس والرشات المتناثرة والتركيب الحسابي الدقيقة (مجرد أو نمطي) الصامت والرسوم الصارخة والتشطيب الدقيق واللون المنفوخ بالبوق أو المعزوف

برقـة فـائقـة والـصـفـاء والهـدهدة والاتسـاع والمسـاحـات المجـزأة. أليـس ذلك شكلا أليـست تلك الوسائل..؟؟

إن الأرواح ذات المعانى الباحثة والمعذبة بانشقاق عميق فى الرأى سببه التعارض بين الروحية والمادية والأساس حياة الطبيعة الحية والميتة. إن العزاء فى ظاهرة العالم الداخلى والخارجى جوهريات المرح المتداعى الغموض يتحدث من خلال الغموض. أليس هذا معنى.. ؟ أليس هذا هو الغرض الشعورى أو اللاشعورى لدافع الإبداع - ويقع العار على ذلك الذى يملك القدرة على أن يلهب الفن ولا يفعل - والعار أيضا على ذلك الذى يسد أذنيه عن حديث الفن وأنه إنسان يتحدث إلى بشر عن ما هو فوق البشر بلغة الفن..).

وانضم فنانين من الشبان فى ميونخ هما أوجست ماك **August Mack** وفرانز مارك **Franz Mark**.

وفى يناير سنة ١٩١١ استقال كاندنسكى من رئاسة الاتحاد وشغل منصبه ايربسلو ومن أسباب استقالة كاندنسكى أنه فى ديسمبر ١٩١١ قدم كاندنسكى لوحة كبيرة للمعرض الثالث للاتحاد تبلغ مساحتها أكثر من أربعة أمتار مربعة.. وأصر بعض الأعضاء على عرضها على لجنة المحكمين ورفضت.. وكان ضمن قرار لجنة المعرض الخاص بالاتحاد أن الفنان يمكنه عرض لوحتين مساحتهما أقل من أربعة أمتار مربعة بدون الرجوع إلى لجنة التحكيم الخاصة بالمعرض.. وكانت هذه الواقعة من أهم الأسباب لاستقالة كل من كاندنسكى ومونتر ومارك.. وأقيم المعرض الثالث بالفنانين الباقين. ويفضل قوة شخصية ايربسلو وصداقته الشخصية مع كل من ويرفكن جولينسكى استطاع منعهما من الاستقالة أيضا.

ويعتبر أدولف يربسلو من الفنانين الدؤوبين فقد مارس التنقيط واهتم بطراز الجيوجند ستيل وسافر بعد سنة ١٩٠٤ إلى ميونخ من كارسلروه ثم عاد إلى ميونخ مرة ثانية سنة ١٩٠٨ ودأب على الحضور إلى صالون ماريان ويرفكن وتقابل مع جولنسكى.

وذكر ايربسلوا (أن الفنانين الذين أدين لهم بالكثير، الخطوط التى أظهرت اتجاه عملى والطريق الذى أسلكه هم، فان جوج - سيزان - جولينسكى) ومن أسباب انفراط مجموعة الفنانين خارج الاتحاد (كاندنسكى - مونتر - مارك) أيضا هو الخلاف حول المصادر الحقيقية لأعمالهم هل هى ما بعد التأثيريين الفرنسيين أو التصوير الجصى القديم والكنائس الروسية وكذلك الفنون الشعبية والتماثيل الروسية. ونشأ هذا الخلاف أثناء إعداد فهرس المعرض الثانى لاتحاد الفنانين الجدد. كما كان ازدياد عدد المتطفلين على الاتحاد وأبعدهم الاتحاد فورا.

ونلاحظ أن اتحاد الفنانين الجدد بميونخ مثل حركة (الجسر) فى دريسدن كان من أهدافهم (جذب كل العناصر الثورية القلقة) والمقصود فى هذا هؤلاء الفنانين الذين لديهم (دافع داخلى) يضيف جديد للفن وللحركة الفنية فى ذلك الوقت.

فقد دعت جماعة الجسر الفنان (كيسن فون دونجن) ليكون عضوا بها وشارك اتحاد الفنانين الجدد معارضهم.

ونلاحظ أن كير شنر فى جماعة (الجسر) رفض أى زعم بأنهم متأثيرين بادفارد مونش أو الوحشية... وساعد كير شنر على حسم الخلافات الداخلية فى جماعته تألف الجماعة وتقاربها نسبيا حيث صرح مرة: (من حسن الحظ أن مجموعتنا تتألف من أناس موهوبين وأذكياء).

أما فى ميونخ فبقدر الجهود العظيمة التى قدمتها الفنانة (ماريان ويرفكن) للاتحاد ولقاءاتهم فى صالونها فى حفلات يومية وعلاقتها الوثيقة بجولينسكى... بقدر ما أدى هذا التجمع عند بداية الخلافات نتيجة لتباين القدرات الفكرية لجماعة الاتحاد إلى تصعيد الخلاف فى أول مواجهة بين كاندنسكى والاتحاد.. مما أدى لانسحابه هو ومارك ومونتر..

ثم جاء نهاية الاتحاد فى ديسمبر سنة ١٩١٢ نتيجة لتصريح أعلن فى نشرة بعنوان (Das Neue Bild) وفى هذه النشرة مقال كتبه أتوفيشر الذى عين فيما بعد مديرا لمتحف بازل وذكر فيها [٤١] (إن الصورة ليست مجرد تعبير لكنها أيضا تمثيل، إنها ليست تعبيرا مباشرا

للروح فحسب ولكن للروح والموضوع. إن الصورة التى ليست لها موضوع تكون غير ذات معنى. فنصف للموضوع ونصف للروح هو الخداع المطلق. إن هذه محاولات زائفة وضعها مخادعون أراذل لا عقل لهم. إن المضطربون يجيدون الحديث عن الروحيات، إن الروح لا تخفى ولكنها توضح...).

وأثار هذا المقال كل من جولينسكى ووير فكن ونختجيف وهم الأعضاء الباقين فى لاتحاد واحتجوا بشدة على ذلك التصريح.

وفى ديسمبر سنة ١٩١٢ استقالوا من الاتحاد. وبذلك تحددت نهاية الاتحاد والذى أنشئ فى يناير سنة ١٩٠٩ بميونخ.

* * *

ثالثا - (الفارس الأزرق) - ميونخ

ديسمبر ١٩١١ - ١٩١٤

١ - واسيلى كاندنسكى.
٢ - جابريل مونتر.
٣ - فرانز مارك.
٤ - اليكسى فون جولينسكى.
٥ - بول كلى.
٦ - أوجست ماك.
٧ - هنريك كامبندونك.
٨ - ماريان وبرفكن.

عندما اختلف الفنانين كاندنسكى ومارك ومونتر مع باقى أعضاء جماعة اتحاد الفنانين الجدد بميونخ فى شهر ديسمبر سنة ١٩١١ . وفى ١٨ ديسمبر سنة ١٩١١ من نفس العام عرضوا أعمالهم تحت بهو ثانهو وافتتحوا (المعرض الأول للفارس الأزرق) .. وفى نفس الوقت وفى نفس المكان فى صالة أخرى افتتح المعرض الثالث لاتحاد الفنانين الجد والذى اختلفوا معه وانفصلوا عنه.

* واشترك فى معرض الفارس الأزرق. هنرى روسو **Henri Rousseau** وألبرت بلوخ، وعديد من الفنانين منهم :

١ - الأخوين برلجوك
٢ - اليزابيث أبستين.
٣ - أبو جسين كاهلر.
٤ - الموسيقى أرنولد - سكونبرج.
٥ - جين بلونستل.
٦ - هنريك كامبندونك.
٧ - ديلونى.
٨ - وسيلى كاندنسكى.
٩ - أوجست ماك.
١٠ - جابريل مونتر.
١١ - فرنسز مارك.

وعرض هذا المعرض ثلاث وأربعون لوحة فى الفترة من (١٨ ديسمبر سنة ١٩١١ حتى الثالث من يناير سنة ١٩١٢) بميونخ وافتتح فى مارس من نفس العام واعتبر من المعارض ذات الصبغة

الثورية فى الفن . . ونظر هذا الاهتمام شاركهم كل من بول كلى Paul Klee وجولنينسكى وويرفكن وكوبن Kubin بالرغم من استمرار كل من ويرفكن وجولنسكى كأعضاء عاملين فى اتحاد الفنانين الجدد بميونخ . وكان ذلك نتيجة تدخل هيرواث والدين وبنفس الحماس والسرعة التى عرضا بها أعمالهم فى المعرض الأول فى الفترة (١٨ / ٢ / ١٩١١ - ٣ / ١ / ١٩١٢) بميونخ أقاموا المعرض الثانى والأخير تحت عنوان (الفارس الأزرق) وكان فى شهر مارس وأبريل سنة ١٩١٢ - فى صالة متعهد الكتب والفنون هانز جولتز فى ميونخ وقصر على أعمال التصوير الذيتى . وعرض به الفنانين المشاركون كضيوف أمثال :

بيكاسو - براك - دوريان - فلامنك - هانز آرب - كلى - الفريد كابين - كاسيمير - ميلافتش .

وجميعا قد شاركوا فى المعرض الأول للجماعة وأيضاً أعضاء من جماعة (الجسر) وقد نظم هذين المعرضين كاندنسكى ومارك - وكتب كاندنسكى شارحا تقويم الفارس الأزرق فى الكتاب السنوى الذى صدر سنة ١٩٣٠ :

(٣٧) (لقد كان فى نفس الفترة لدى الرغبة الناضجة فى جمع كتاب (ضرب من التقويم) تكتب فيه كل المنجزات بواسطة الفنانين . لقد كنت أحلم أولا بالفنانين والموسيقيين ولكن الفصل المدمر للفنون عن بعضها الآخر . فصل الفن عن الفن الشعبى وفنون الأطفال والتميز بين الفن و (الأنثوغرافيا) والجدران الصلبة التى تبرز بين السطوح فى عينى كانت قريبة جدا أو حتى مطابقة وباختصار فإن الإمكانات للتكوين لم تدع لى أى هدوء . وبما يبدو غريبا اليوم أنه لفترة طويلة لم أجد شركائى فى العمل ولا أى وسيلة التطوير هذه الفكرة ، وببساطة لم أستطع أن أثير الاهتمام الكافى بها .

وقد كان الوقت ضدنا ونلاحظ أن كل (المذاهب) متصارعة . عندما لم يكن هناك تميز لتكوين الفنون وعندما كان الاهتمام مركزا أساسا على (الحروب الأهلية) . .

وعندما أقيمت مدينة ميونيخ معرضا ضخما عام ١٩٥٨ كانت الفنانة (جابريل مونتير) هى الوحيدة الباقية على قيد الحياة من جماعة (الفارس الأزرق) وقربت من عامها الثمانين .

وتتحدث الفنانة جابريل مونتير[٤٢] (كنا لفيف من الفنانين يربط بيننا شغف مشترك بالتصوير كشكل من أشكال التعبير الذاتى. ولكننا لم نكن منقطعين قط لأفكار موحدة لا حيدة عنها كبعض المدارس الباريسية المعاصرة واعتقد أننا كنا أكثر اهتماما بأن نكون صادقين من أن نكون مجددين. وهو ما كان من شأنه أن يوجد تباينا بين أساليب مختلف أعضاء جماعتنا.. والذى أذكره أنه عندما رفضت لوحة كاندنيسكى المسماه (تكوين رقم٥) فى أحد المعارض الرسمية عام ١٩١١ انسحب واقتفى أثره فرانز مارك وكوبين وليفو كونيه..).



شكل (٥) وثيقة - غلاف منشورات جماعة الفارس الأزرق سنة ١٩١٢ -واسيلى كاندنسكى

وكتب كاندنسكى يقول[٤٣] (إننا لا نسعى إلى الدعاية لشىء معين محدد من أشكال التعبير. إنما هدفنا أن نبين من خلال تنوع الأشكال المعروضة كيف أن رغبة الفنان الداخلية تعبر عن نفسها بطرق مختلفة).

ونشأت صداقة فنية مع الموسيقى الألمانى أرنولد شونبرج (Arnold Schonlerg) داخل جماعة الفارس الأزرق.

وانضم أوجست ماك واهتم بمواد (الاثنوغرافيا) وأعد دراسة عن فن الأقنعة وقام كاندنسكى بترجمة أعمال الرسامين والمعلمين والموسيقيين الروس إلى الألمانية. وتم تبادل النشرات بين جماعة الجسر والفارس الأزرق عن طريق مارك. وكان هدف الجماعة ممارسة الحرية بقسوة واستبدادية كاملة لإنجاز وتجسيد أفكارها الفنية. وعندما جاء معرض الرواد فى سوندريند فى كولون وعرضت أعمال من فنانى الفارس الأزرق هناك ولم تنجح جماهيريا فى صالة (والدين) فى يونيو سنة ١٩١٢ عرضت الأعمال تحت اسم (التعبيريون الألمان - لوحات رفضها معرض سوند ريند فى كولون) وذكر مارك فى التقويم الشهير (الفارس الأزرق) مقالة له عام ١٩١٢ (المتوحشون الألمان)(٤٤) فى هذا العصر من النضال القوى من أجل فن جديد، فإننا نحارب مثل (الحيوانات الضارية) هجمات غير منتظمة ضد القديم. إن المعركة تبدو غير متكافئة ولكن المسائل المتعلقة بالروح والمزاج النفسى ليست بالعدد ولكن قوة الأفكار هى التى تتغلب. إن الأسلحة المروعة (الحيوانات الضارية) هى أفكار جديدة أنها تقتل بفعالية أكثر من الصلب وتكسر كل ما كان يعتقد أنه لا ينكسر ...).

وفى نفس الفترة سنة ١٩١١ - ١٩١٢ ولدت حركتان فى الفن هما التكعيبية والتجريدية مقابل المستقبلية والدادية والتعبيرية.

ونرى أن الفارس الأزرق استطاع أن يجمع عديد من الاتجاهات الفنية المختلفة مثلما فعلت جماعة (الجسر) مع الحفاظ على الشخصية المميزة الفنية لكل عضو فاشترك معهم هنرى رسوة وروبرت دليانى وأرنولد سكوبرج وبيكاسو وبراك ودوريان وفلامنك وبول كلى... إنها نوع من الشمول الفنى البعيد عن النظرة الضيقة للبرامج المحددة فالانطلاق نحو جميع الاتجاهات والأساليب والتعرف عليها كانت سمة من سمات جماعة الفارس الأزرق وكذلك قبلهم كانت من سمات جماعة الجسر واتحاد الفنانين الجدد عندما دعوا العديد من الفنانين للعرض معهم أو وجهوا لهم خطابات انضمام إليهم... إنها الإحساس الفنى بمشاكل العصر وتحدياته المتصارعة كما أدركها وأحس بها أعضاء تلك الجماعات ونرى ذلك فى كتب الفارس الأزرق فى مايو سنة ١٩١٢ الذى نشر مقالات عن الموسيقى والمسرح كتبها كاندنسكى ومارك وماك وشونبرج الموسيقى وزميله دفيد برلجوك.

ونرى مقال الافتتاح (الصوت الأصفر) لكاندنسكى والموسيقى شونبرج وبرج **Berg** وويدبرن **Webern** .

ومحاولتهم فى الرواسم الخشبية وتماثيل القرون الوسطى والاهتمام بالفنون الحضارية القديمة للشرق الأقصى والفن الشعبى والفن المصرى القديم والاهتمام بأعمال سيزان وفان جوج ورسوة وودبلونى وماتيس وإعطاء قيمة فنية لرسوم الأطفال .

وكما ذكروا أن الهدف من الكتيب هو (أن النشر سوف يوحد الجهود التى ستجعل من نفسها ملحوظة بقوة فى كل مجالات الفنون والتى غرضها الأساسى هو إزاحة القيود القائمة للتعبير الفنى...) .

وبذلك اعتبر الكتاب عبارة عن بيانات فنية هامة ليس فى ميونيخ ولكن فى المجال الفنى خارج ألمانيا .

كما ذكر(٤٥) (الكرونيك **Chronick**) نهاية جماعة الجسر بدرسدن فى مايو سنة ١٩١٣ ونهاية جماعة اتحاد الفنانين الجدد بمونيخ فى ديسمبر ١٩١٢ .

ذكر أيضا أن الفارس الأزرق حقق مكانة حضارية فى الفن مبشرا بمعنى المستقبل ممثلا فى كاندنسكى وتجريديته .

وانطلق كل فى طريقه نحو آفاق جديدة ومتنوعة برؤيا جديدة وخاصة بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى فى سنة ١٩١٤ .

وفى عام ١٩٤٩ يقام معرض يضم إنتاج جميع أعضاء الجماعة فى ميونيخ كتقرير تاريخى للجماعة .

١ - وسيلى كاندنسكى Wassily Kandinsky

ولد وسيلى كاندنسكى فى ٤ ديسمبر سنة ١٨٦٦ فى موسكو ، وتوفى فى ١٣ ديسمبر ١٩٤٤ فى (نوى).

وكانت هذه الفترة كفاحا فى عالم البحث والتجريب والحرية الفنية وهو ينحدر من أصل روسى بين الحدود الصينية ومقاطعة سيبيريا وتأثر ومارس الفنون الشعبية للسكان (السلافيين) التى تتميز بالإبداع التخطيطى والألوان المبهرة وخاصة لمنطقة (ولوجدا) الشعبية. وعندما عرضت أعمال التأثيريين الفرنسيين فى موسكو سنة ١٨٨٥ شاهد لوحة كومة القش لمونيه **Claude Monet** وكان لها تأثير قوى نحو نظرته الفنية وطموحه الفنى الذى دفعه إلى ترك العمل فى كلية الحقوق بعد حصوله على شهادة الحقوق من جامعة تارتو.

وفى سنة ١٨٩٦ ذهب إلى ميونيخ المدينة المليئة بالفن والفنانين وقتئذ ... كما يذكر واسيلى كاندنسكى انطباعاته عن تلك الفترة قبل سفره إلى ميونيخ وقد أفضى بها إلى صديقته الفنانة (جابريل مونتر **Gabriele**) وفى عام ١٩٠٥ عندما كان معها فى تونس حيث قال(٤٦): (لقد كانت تلك الفترة فقد مررت نفسيا تجربة حدثين تركا طابعهما على حياتى كلها وفى الوقت نفسه أصبت بهزة فى أعماق... أحدهما كان معرض موسكو للتأثيريين الفرنسيين وأولهما وأبرزهما لوحة كومة القش (لكلود مونيه **Claude Monet**) وكان الآخر هو عزف واجنر **Wagner** فى مسرح البلاط.

وحتى ذلك الحين لم أكن أعرف شيئا سوى الفن الواقعى متأثرا فقط بالتعاليم الروسية. وغالبا ما كنت أقف محملقا فى يد فرانز ليسزت (**Franz Liszt**) فى صورة (ريبن **Repin**) الشخصية وأشياء من هذا القبيل.

وفجأة للمرة الأولى رأيت لوحة. وعرفت من الفهرس أنها (كومة القش) لم استطع أن أميزها من النظر إليها. وكونى كنت عاجزا عن أن زعرفها أقلقنى واعتبرت أن الفنان ليس له الحق فى أن يرسم ما هو غامض.

وانتابنى إحساس كئيب فإن موضوع الصورة مفقود. واندهشت وارتبكت فاللوحة لم تسحرنى فحسب بل فرضت نفسها على ذاكرتى. وباستمرار كانت تطفوا أمام عيناى دون توقع تماما وهى كاملة بكل تفاصيلها. ولم أفهم معنى لهذا. وكنت عاجزا عن أن أرسم أبسط النتائج من التجربة. والذى وضح لى تماما مع هذا، هو أن (لباليته) الألوان قوة لم أشك فيها من قبل أبعد من أى شىء كنت أحلم به. كان الرسم يحتاج إلى عبق حكايات الجن والقوة. وفى الوقت نفسه، مع أننى لم أدرك ذلك، فإن الموضوع كعنصر ضرورى للوحة كان مرفوضا. وكان لدى انطباع بمعنى أن أى جزء صغير من حكايات الجن فى موسكو كان يوجد جمالا على اللوحة.

ومن ناحية أخرى فإن (اللونجرين) كانت تبدو كإنجاز كامل لعملى فى موسكو. فالكمان والأصوات العميقة المنخفضة وخاصة الآلات الهوائية جسدت لى القوة الكاملة لساعة مصيرية محتومة مثقلة بأحداث عظيمة. وقد استحضرت جميع ألوانى أمام عيناى ورسمت الخطوط المجنونة المتوحشة نفسها أمامى. ولم أجرؤ على أن أقول لنفسى بأى أسلوب رسم واجنر **Wagner** «ساعتى» فى موسيقاه.. ولكن من الواضح تماما لى أن الفن عموما أقوى بكثير مما ظهر لى ومن ناحية أخرى فإن الرسم قادر على تطوير الطاقات بنفس النظام الذى تمتلكه الموسيقى تماما. أما العجز أن أى أكتشف هذه القوة بنفسى أو على الأقل أن أبحث عنها جعل زهدى أكثر مرارة).

• كاندنسكى يهجر موسكو إلى ميونيخ :

وترك (واسيلى كاندنسكى) مدينته ذات الألف وستمائة كنيسة إلى ميونيخ لينتظم فى مدرسة أنشون آزب **Anton Azbe** للفنون ذات الشهرة الواسعة وتقابل مع جولينسكى. وكان قد بلغ عامه الثلاثون فى سنة ١٨٩٦ عندما بدأ الحياة بميونيخ. ودأب على دراسة العاريات ولكنه فوجئ بالأسلوب الأكاديمى القديم **فى** التدريس، وأصيب بعزلة فنية واستمر فى الرسم فى منزله أو فى الخلاء لأنه كما ذكر[٤٧] (**إنه يشعر** أكثر فى البيت بعالم اللون أكثر من الخط...) وقال[٤٨] (كان الطلاب من الجنسين ومن **مختلف الأجناس** يتجمعون حول تلك الموديلات كريهة الرائحة والخالية من أى تعبير...) واستمر حتى **عام** ١٨٩٨ فى مدرسة آزب أى لمدة عامين.

وفشل فى الالتحاق فى فصل رسوم ستك **Stuck** فى الأكاديمية وفى سنة ١٩٠٠ وفق فى القبول بفصل ستك وهناك تقابل لأول مرة مع بول كلى **(Paul klee)** .

وتأثر كاندنسكى بطراز (الجند ستيل) الألمانى التى كانت ميونيخ إحدى مراكزه الهامة بألمانيا .

وفى سنة ١٩٠١ أنتج ملصقات ذات أسلوب معاصر وصمم منسوجات نسائية ذات زخارف متأثرا بمواطن أجداده الروس وفنونهم الشعبية .

وفى سنة ١٩٠٣ نفذ الحفر الخشبى لوحة (المغنية سنة ١٩٠٣) - ويبدو بها التجريد والتبسيط فى الخط المعبر عن أهم خصائص الحركة الداخلية وأيضا عن الوضع الإنشادى المتأهب للمغنية وخلفها العازف على (البيانو) فى أرضية داكنة وخلفية بيضاء واهتم بخطوط رداء المغنية واتجاه وجهها وأصابع الموسيقى فأعطى تجريدا للحركة العامة وتلخيصا للحظة الزمنية لتأهب المغنية إلى الإنشاد فى بساطة شديدة .

وعرض العديد من الرواسم الخشبية (الحفر على الخشب) فى عام ١٩٠٤ معرض جماعة برلين عام ١٩٠٨ فى صالون الخريف بباريس ومن سنة ١٩٠٤ إلى سنة ١٩٠٨ فى معرض الجسر الثانى وفى عامى ١٩٠٦-١٩٠٧ - فى دريسدن .

وله مرحلة ما بعد التأثيرية وما رآه من لوحات مونيه لازال ماثل أمام وجدانه الداخلى ومسيطرا على أحساسيسه الداخلية . كما ذكر هو فى مذكراته وكما هو واضح من أعماله فى تلك الفترة أما فى سنة ١٩٠٧ فنراه اتجه إلى لوحات تصور أقاصيص الجن والخرافات الخيالية . وفى سنة ١٩٠١ يصبح كاندنسكى رئيسا لجماعة (فالانكس **Phalnx**) وتفتح الجماعة مدرسة عام ١٩٠٣ . واهتمت جماعة (فالانكس) بإقامة المعارض الفنية فأقاموا معرضا لما بعد التأثيرين الفرنسيين والذى تأثر به العديد من شباب الفنانين بميونيخ أمثال هيكل وكيرشنر والمعرض الهام الآخر للفنان مونيه .

وفى سنة ١٩٠٨ يستقر كاندنسكى ومعه جابريل مونتر فى مونيخ بعد أن قام برحلات فنية إلى فنيسيا سنة ١٩٠٣ وتونس سنة ١٩٠٤-١٩٠٥ - ودريسدن سنة ١٩٠٥ وسيفر بفرنسا سنة

١٩٠٦ وبرلين سنة ١٩٠٨ - ودرس الزخرفة فى أكاديمية دوسلدورف سنة ١٩٠٣ لمدة فصل دراسى واحد وانتخب عضوا بلجنة للمحكمين (صالون الخريف) فى باريس. وحصل على جائزة (الجراند بيركس Grand prix) عام ١٩٠٦ - وحصل على ميداليات فى باريس سنة ١٩٠٤ - ١٩٠٥.

وأحس بشىء من الاستقرار الفنى فى ميونيخ وعن هذه الفترة يتحدث كاندنسكى قائلا[٤٩] (إن الأشجار والبيوت لا تكاد تكون احدثت أى انطباع على أفكارى. لقد استخدمت سكين الألوان لأنثر الخطوط والرتوش على قماش الكانفا وجعلتها تغنى بأعلى صوت أمكننى. إن هذه الساعة المصيرية فى موسكو تدق فى أذناى وكانت عيناى مملوءتان بالألوان القوية المشبعة بالضوء والهواء فى ميونيخ والرعد العميق لظلالها...).

ونلاحظ أن كاندنسى اهتم بالتناسق اللونى فى اللوحة ونحى جانبا الموضوع المادى مثل فى لوحة (كنيسة القرية سنة ١٩٠٨) فكانت الفكرة مجرد حافز لانطلاق اللون القوى وفى نفس الفترة نلاحظ لوحة (منظر شارع سنة ١٩٠٨-١٩١٠) الألوان تكاد تبرز على سطح قماش اللوحة معبرة بقوة عن مضمون اللوحة ولها الأهمية الأولى فى تلك التجاورات اللونية المتدرجة من اللون الواحد واستخدامه للأحمر والأخضر والأزرق والأصفر فى تجاور جرىء يذكرنا بالفنون الشعبية الروسية، ونلاحظ تلك الانعكاسات التى أحدثها للمنازل على أرضية الشارع المبتلة فى بساطة تجريدية (بأسلوب تعبيرى جديد متفرد عن باقى التجريديين أمثال فرانسز مارك وموندريان - الذين وصلوا إلى التجريدية من خلال التعبيرية والتكعيبية فنرى كاندنسكى يسلك طريقا آخر إلى التجريد متأثرا بالفلكور الروسى البافارى، ومهتما بموسيقى الألوان وتنغيماتها المتدرجة معطيا بعدا موسيقيا للون بجانب قيمته التشكيلية المطلقة. ونلاحظ نفس الأسلوب فى لوحته (منظر طبيعى مع منازل سنة ١٩٠٩) والتى إجلس بها شخص ذا لون أحمر أرجوانى وسط خلفية من الألوان زرقاء والخضراء المتزاوجة مع البرتقالى فى مواجهة ثورة لونية من المنازل المتجاورة فى بساطة متكررة بعفوية. فنرى أن كاندنسكى لا يهتم بالفكرة فى حد ذاتها ولكن الإيقاع المتناغم هو الحاضر الدائم فى أعماله حتى

فى أشكال الطبيعة فالطبيعة هى بداية الأنطلاق لأخذ الانطباع منها وليس التأثر بها أو النقل عنها هدفه من ذلك تنقيةالتعبير الحر من أدنى قيود للطبيعة معتمدا على شعوره الداخلى وغريزته التى أمكن ترويضا والسيطرة عليها مثلما فعل فنانى (جماعة الجسر) فنراهم اهتموا بانطباع الطبيعة ومدى تأثيرها الداخلى بعيدا عن صفاتها المظهرية المباشرة.

فالإيقاع وغموض الموضوع من سمات أعمال كاندنسكى ويذكر الفنان[٥٠] (كان المساء يدخل متسللا. كنت لتوى عائدا إلى البيت مع رسومى وفرشى بعد العمل فى رسم تمهيدى ولازلت منغمسا ومأخوذ بما كنت أفعله عندما رأيت فجأة صورة جميلة لدرجة تفوق الوصف مخضبة بإشعاع داخلى. وقفت فاغرا فمى فى البداية وبعدها اندفعت إلى تلك اللوحة الغامضة التى لم أرى فيها شيئا سوى أشكال وألوان وكان موضوعها غير مفهوم. وفى الحال اكتشفت حل اللغز. لقد كانت واحدة من لوحاتى التى ترتكز على جانبها إلى الحائط...).

فقد تنبأ أندل **Endell** عام ١٨٩٨ بقدوم التجريد حيث قال[٥١] (ان الفنانين كانوا يقفون على عتبةتطور فن جديد كليا. فن ذو أشكال لا تعنى شيئا ولا تمثل شيئا ولا توحى بشىء فن يحركنا بعمق وبقوة كما كانت أصوات الموسيقى قادرة على ذلك).

ونرى أن كاندنسكى فى عام ١٩١٠ يتقدم نحو طريقه الصحيح فى التجريد مارا بالتعبيرية. ومتأثرا بالوحشية والفنون الشعبية الروسية والفنون الإسلامية ومتأثرا ببساطة هنرى ماتيس وخاصة أعماله الأولى وفى عام ١٩١٣ بدأ يرسم وينسحب من التأثر بالطبيعة بالتدريج واهتم بالتجريد كما ذكر نفسه[٥٢] (أننى لم أتمكن مطلقا من حمل نفسى على أن أستخدم شكلا أتى إلىَ بطريق غير منطقى، لم يبرز كليا من داخلى. كنت عاجزا عن أن أخترع أشكالا وكانت رؤية الأشكال تصيبنى بالاشمئزاز. كانت كل الأشكال التى أستخدمها ناشئة من ذاتها، كانت تقدم نفسها لى كمشكلة جاهزة (وكل ما كنت أعمله هو أن أنسخها. أو أنها كانت تتشكل عندما كنت أعمل.. وهذا غالبا ما أدهشنى.. وبمرور الوقت تعلمت كيف أمارس فقط درجة معينة من السيطرة على هذه القوة

التخيلية لذاتي.. لقد دربت نفسي على ألا أدعها تذهب ببساطة ولكن أن أضع قيودا على القوى التي تعمل بداخلي وأن أوجهها...).



شكل (٣١) - أرتجال - كاندنسكي - ١٩١١

وواصل طريقه إلى التجريد واهتم بالإشارات المختصرة المعبرة عن الأشياء مثل لوحة (ارتجال) شكل(٣١) سنة ١٩١١ فقام كاندنسكي بتجريد الخط واختصاره وإعطاء الصفات المميزة لشخصية الأشياء في لحظة معينة بتجريد تعبيري متأثرا بالفنان بول كلي وبساطته الطفولية... ونلاحظ الخطوط الملونة أصبحت أكثر قوة وسيطرة وقام بإلغاء العديد من التفاصيل التي رأى أنها غير مجدية في التشكيل الفني للوحته وبالغ في أحجام أشباح منشديه معبرا عن البعد الثالث ببساطة شديدة... ونرى أن اللون أصبح خلفية في ساحات ممتدة كأرضية ممهدة لهذه الأشكال والخط الداكن هو البارز على سطح اللوحة مختلفاً عن مرحلة المناظر الطبيعية والمنازل السابقة، وأصبح ذا سيطرة تنظيمية على التكوين الفني العام للوحة من ناحية التركيب المساحي للفراغ والمساحات التي تمتد الألوان بداخلها.

واكتسبت أعماله مسحة مرح وانطلاقه بسيط ذات مزاج حاد نسبيا تظهره خطوطه الحادة القوية المفاجئة.

وتساءل كاندنسكى عام ١٩١٠[٥٣] (إن الغموض يتكلم من خلال الغوامض ... أليس هذا معنى ؟؟ أليس هذا هو الغرض الشعورى أو اللا شعورى لرغبة جامحة للإبداع ؟؟) .

ووصل إلى إجابة تساؤله عندما توصل إلى التجريدية التعبيرية فى نهاية مراحله الفنية .

ونرى لوحة (تركيب سنة ١٩١١) عبارة عن حلم ملون بهيج تتداخل المساحات فيما بينها الألوان لا تمتزج بل تتجاوز فى مقدرة تنظيمية تعطى إحساس بالبعد الثالث بالخطوط المنتهية المتجاورة والمتباعدة فوق أسطح الألوان الصريحة النقية تعطى الإحساس بالشحنة الانفعالية اللونية من خلال فورية التعبير وبعيدا عن أى انطباعات طبيعية فالألوان منثورة بتباين منغم ذا إيقاع ترابطى محكم بعيدا عن الإحساس الزخرفى لأعماله وعاد إلى روسيا ومكث فى الفترة من سنة ١٩١٤ - ١٩٢١ وفى سنة ١٩٢١ أسس أكاديمية الفنون والعلوم وانتخب رئيسا لها - وفى ديسمبر سنة ١٩٢١ عاد إلى ألمانيا وفى سنة ١٩٢٢ عمل مدرسا فى (الباوهاوس) (٥٤) فى فايمار وصادرت السلطات النازية لوحاته وبيعت كنماذج مما أسماه النازيون الفن المنحل وأغلقت الباوهاوس فى سنة ١٩٣٣ .

ومن أقواله أنه يضفى على الألوان قيمة رمزية (كل مقام لونى يسجل حالة عاطفية) وفى أواخر أيامه أولع بالعلوم السرية والموسيقى واعتقد أن العمل المرسوم يمكن أن يؤثر عن طريق الترابط ... ويقول إن العمل الفنى ليس مرآة للحقيقة ولكنه معادل تشكيلى للحالة النفسية) .

وتأثر فى آخر أعماله بالحروف الهيروغليفيةالمصرية القديمة وبفنون آسيا الصغرى ونشر كتابه (الروحانية فى الفن) بالفرنسية بعد وفاته ويعتبر كاندنسكى أبرز عضو ورئيس لجمعية الفلانكس الألمانية عام ١٩٠١ ومن مؤسسى اتحاد الفنانين الجدد - ميونيخ فى يناير سنة ١٩٠٩ . وعندما اختلف معهم تركهم وكان رئيسا لها أيضا ومعه مارك وموتنر ليكون (جماعة الفارس الأزرق) فى ديسمبر عام ١٩١١ . وكان دائم اخراج أغلفة منشورات (الفارس الأزرق الفنية) وإعلانات معارضهم بصفة مستمرة كحفر على الخشب باختزال وبساطة معبرة . ونراه حتى وفاته فى ديسمبر سنة ١٩٤٤ بفرنسا دائم البحث والتجريب عدوا وراء الجديد والمثير .

لوحة مناظر طبيعية ومنازل - ١٩٠٩ - ١٣٣×٩٨سم - زيت على قماش - امستردام
- متحف استرليجيكى شكل (٣٠) واسيلى كاندنسكى



لوحة كاندنسكى (مناظر طبيعية ومنازل سنة ١٩٠٩) أنتجت فى الفترة التى اهتمت بالتناسق اللونى والمقامات اللونية من حيث النغمة والإيقاع اللونى والهارمونية التى تحدثها تجاور الألوان داخل اللوحة وبعد نسبياً عن الاهتمام بالموضوع المادى وأنتج فى هذه الفترة (كنيسة القرية ١٩٠٨) (منظر شارع سنة ١٩٠٨-١٩١٠) فنرى الألوان تكاد تقفز خارج سطح القماش معبرة عن مضمون اللوحة فى ألوان صريحة ومتدرجة فى تردد وإيقاع معطيًا الإحساس بالشحنة الانفعالية لدى الفنان.

فنرى لوحة (مناظر طبيعية ومنازل) لكاندنسكى ذات البناء الفنى المتداخل فالتكوين العام للوحة فى الجانب الأيمن وبخط مائل من أعلى اليسار إلى منتصف الجهة اليسرى من اللوحة اصطفت منازل الفلاحين فى مواجهة المشاهد شجرة صغيرة وفى الجانب الأيسر عبارة عن حقول ممتدة متدرجة بالألوان الأزرق والأصفر والأخضر ويجلس فى الركن الأيسر السفلى رجل ارتدى جلباب أحمر ورأسه صفراء وحول رأسه هالة زرقاء. ونرى الألوان تأخذ الإحساس البهيج المتناغم فى ثراء قوى بين الأخضر الداكن الزرعى والبنى والأسود والأبيض والبرتقالى والأخضر، كل ذلك من منازل الفلاحين وحتى فى الشجرة الصغيرة - أما فى الجانب الآخر فالحقول ذات ضربات فرشاة مثل فان جوج

تسحب اللون معها يظهر تأثيرها على اللون فنرى التدرج من الأصفر والأخضر والأزرق داخل الحقول فالبقعة اللونية الحمراء هى الفلاح الجالس وحيداً وسط المروج الخضراء فى رؤيا فلكلورية شعبية متأثرة برؤيا ابن بلده مارك شاجال وأساطير الخرفات الشعبية الروسية.

ونلاحظ الخط المائل فى البناء الفنى للوحة الآتى من الجانب الأيسر العلوى إلى منتصف اللوحة السفلى يقطع التكوين فى دائرية بسيطة مثل أغلب تكوينات التعبيريين كما نرى الترديد والتنغيم فى البقع اللونية الصغيرة المتجاورة لأسطح المنازل فى ابتهاج لون شعبى واضح.

فنرى كاندنسكى يرسم هذه الصورة بألوانه القوية السميكة المبهجة لتعطى مقامات لونية موسيقية مترددة فى تناغم مؤثر وقوى، ذاهبا بعد ذلك لمرحلته الأخيرة وهى التجريدية التعبيرية التى عرف بها فى أواخر أيام حياته.

٢ - جابريل مونتر (١٨٧٧-١٩٦٢) Gabriale Muntee

كانت قد بلغت الثمانين من عمرها فى عام ١٩٥٨ عندما فكرت مدينة ميونخ فى إقامة معرض ضخم بمناسبة مرور ٨٠٠ عام على إنشاء المدينة.

كانت جابريل مونتر هى الوحيدة الباقية على قيد الحياة من جماعة (الفارس الأزرق).. تلك الفنانة المولودة فى برلين عام ١٨٧٧ من أبوين المانيين هاجرا إلى أمريكا ولكنهما عادا إلى ألمانيا حيث ولدت جابريل مونتر وتوفيا بعد ذلك بقليل. وقابلت كاندنسكى لأول مرة فى سنة ١٩٠٢ عندما كانت تدرس فى مدرسة (فلانكس) وكانت قد بلغت عندئذ عامها الخامس والعشرين. وكانت قد درست لدى مدرسين فى ميونخ ودوسلدورف.

وتقول عن دروسها عند كاندنسكى[٥٥] (كانت تلك تجربة فنية جديدة. لم يكن كاندنسكى مثل غيره من المدرسين، وكان يشرح الأشياء بدقة وبتعمق وكان يعاملنى ككائن بشرى له تطلعاته الواعية، وعلى أنى قادرة على أن أضع لنفسى الهدف الذى أسعى إليه لقد كان ذلك جديدا على وأثر فى...) وارتبط كاندنسكى بها وأعجب بشخصيتها وتزوجها عام ١٩٠٣ برغم من أنه كان لايزال

متزوجا، واستمر معها حتى عودته إلى روسيا وفى سنة ١٩١٦ - باستكهولم كان اللقاء الأخير فى طريق فراره إلى وطنه لاعتباره من رعايا دولة معادية لألمانيا وذلك بعد نشوب الحرب العالمية الأولى.

وكانت جابريل مونتر عندما قدمت إلى ميونخ ودأبت على دراسة التصوير لم تتلقى أى تشجيع، لأن الفنانين الألمان كان لديهم اعتقاد بأن المرأة غالبا تكون بعيدة عن الموهبة الفنية الحقيقية. وكانت هى فى الحقيقة لديها عدم إدراك سريع لمدركات المنظر الطبيعى، ولاحظ ذلك كاندنسكى عندما التقى بها كتلميذة فى مدرسة (فلانكس) وكان وقتها يعتبر كاندنسكى فى مصورى المناظر الطبيعية فى مرحلته التأثيرية.. فقد أضاف لها كاندنسكى المقدرة على إدراك اللحظة فى العمل الفنى والتعبير عن بتلقائية سريعة ونجح فى إعطاء صفة التلقائية لأعمالها وخاصة الطبيعية وكذلك مدها بالشىء المهم ألا وهو الثقة فى النفس والتقدير الفنى وذكرت هى نفسها عن لوحتها (الجبل الأزرق) سنة ١٩٠٨ أنها وضعت يدها على مفتاح التصوير ونجحت فى التعبير بسهولة وتلقائية مثل الطيور.

وبسبب صفة البساطة والتأثير الحالم لأعمالها بعدت قليلا عن تأثير أستاذها كاندنسكى الباحث دائما عن النظام الفكرى النظرى والتوازن العقلى لأعماله.

ونلاحظ أن فى الفترة سنة ١٩٠٦-١٩٠٧ تأثرت بأسلوب كاندنسكى فى استخدامات السكين ومزج الألوان بها على سطح اللوحة.

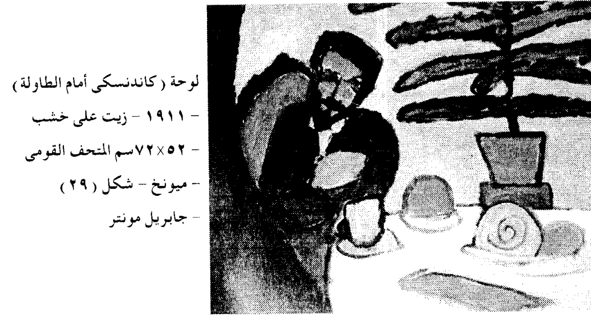
ولكن كان هناك تأثير قوى عليها من جولينسكى. وتأثرت بالأعمال الوحشيةالتى شاهدتها فى باريس مع كاندنسكى وأنتجت حفرا على الخشب (كاندنسكى سنة ١٩٠٦) ويبدو بها الفنان فى نظرته الحادةالموضوعية بعيدة عن شخصيته المتحفزة بغليونه المتجه إلى اليسار ونظرة جانبية فى خلفية ذات مساحات دائرية بسيطرة. وعرضت من تلك الرواسم الخشبية أربع وعشرين لوحة فى بون سنة ١٩٠٨، وزارت (مورنو **Murnou** سنة ١٩٠٨) - وتأثرت بالفن الشعبى البافارى وأنتجت رسوما خلف الزجاج وبذلك أعطت لنفسها الشخصية المستقلة لأسلوبها فى جماعة الفارس

الأزرق، وبعدت عن دائرة أسلوب كاندنسكي نسبيا على خلاف أعمالها في الاتحاد الجديد للفنانين في ميونخ. ولاحظت المسحة اللونية القوية المتجاورة لأعمال (جولينسكي) ونرى لوحتها (منظر طبيعي لمستنقع مورنو سنة ١٩٠٨) وتذكر الفنانة ذكرياتها عن رحلتهم إلى (مورثو) فتقول عام سنة ١٩١١[٥٦] (بعد فترة وجيزة من التعذيب عملت قفزة هائلة للأمام، من الرسم المباشر من الطبيعة - بطريقة تأثيرية تقريبا - إلى إحساس المعنى - إلى التجريد - إلى إعطاء مقتطف. لقد كان وقتا مجيدا لعمل ممتع سار مع الكثير من الأحاديث عن الفن) وأنتجت بعد هذه الفترة لوحتها (الحياة مع القديس جورج) وفي هذه اللوحة بدا واضحا استقلالها الفني عن كاندنسكي وجولينسكي وتفردها بأسلوب فني ذاتي بها له سمة الدأب الدقيق الحكيم متداخل بها عناصر خيالية وشعبية ألمانية ونحس في أعمالها بالتنغيم اللوني الجاد الذي يقضي شيء من الحزن والتشاؤم على أعمالها يذكرنا بالرسوم القديمة على الزجاج وخلف الزجاج في ألمانيا وبعض رسوم البدائيين الألمان (بدائيو القرن العشرين) فاللون في أعمال جابريل مونتر له نظام منغم بسيط هادئ يناسب تكوينها الأنثوي والبعيد عن الثورة والتمرد التي هي من صفات المدرسة التعبيرية.

وتحدث عنها كاندنسكي عام ١٩١٣ في معرض تقديمه لأعمالها في ميونخ[٥٧] (يمكننا أن نؤكد هنا برضا خاص، أن موهبة جابريل مونتر متأصلة وقوية بها قوة وإحساس داخلي. في الحقيقة بذكاء الماني، يجب أن تقيم على أي حال على أنها لرجل أو (شبيه بالرجل). تلك الموهبة - ونحن نؤكدها مرة أخرى برضا عظيم - يمكن أن توصف على أنها نسائية قلبا وقالبا. إنها تعطينا متعة خاصة لندرك أنه من غير الممكن أن نشرح مصدر هذا الإقناع الخاص. إن جابريل مونتر لا ترسم موضوعات «نسائية» أنها لا تتعامل مع المواد النسائية ولا تسمح لنفسها بأي دلال نسائي. فليس هناك في أعمالها نشوة ولا أناقة خارجية متفق عليها. ولا ضعف جذاب لأن تقول أنا هنا - ومن ناحية أخرى ليس هناك أي افتتان بالذكريات أيضا. لا خطوط دقيقة ولا أكوام من اللون مكدسة على اللوحة. فاللوحات مرسومة بمقياس دقيق رقيق. حساس لقوى خارجية دون أي أثر لدلال أنثوي أو رجولي في العمل. يمكن القول إنها مرسومة بتواضع، بمعنى أنها استلهمت أسلوبها من رغبة

داخلية صادقة وليس دافعها العرض الخارجي فقط . .) ونلاحظ تبلور أسلوبها في لوحاتها مثل (كاندنسكي أمام الطاولة سنة ١٩١١) - ولنفس الفترة لوحة (الحياة مع القديس جروج سنة ١٩١١) .

وأحدث لها الانفصال المفاجيء عن كاندنسكي صدمة نفسية عميقة وتوقفت عن الإنتاج الفني تماما بعد لقائهم الأخير في استوكهلم عام ١٩١٦ عندما فر هاربا إلى روسيا بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى . ولكنه استقر وارتبط عاطفيا في موطنه الأصلي روسيا . ونرى جابريل مونتر إحدى أعضاء اتحاد ميونخ للفنانين الجدد (١٩٠٩-١٩١٢) ثم إحدى مؤسسات جماعة الفارس الأزرق مع كاندنسكي ومارك (١٩١١-١٩١٦) . . تواصل مشوارها الفني في البحث والتجريب والاكتشاف من التأثيرية إلى ما بعد التأثيرية إلي التعبيرية التلقائية .



لوحة (كاندنسكي أمام الطاولة) - ١٩١١ - زيت على خشب - ٥٢×٧٢سم المتحف القومي - ميونخ - شكل (٢٩) - جابريل مونتر

لوحة الفنانة (جابريل مونتر) (كاندنسكي أمام الطاولة سنة ١٩١١) نراها بدأت في التخلص نسبيا من أسلوب أستاذها الفنان كاندنسكي في اختيار موضوعاتها وبعدها عن دراسة الطبيعة والتركيز على تأكيد تفاصيلها باللون المتناغم إيقاعيا في توافق هرموني داخلي داخل البناء الفني للوحة كما كان يفعل كاندنسكي . نراها تؤتي بتكوين بسيط لرجل هو كاندنسكي يجلس أمام طاولة في خلفية صريحة محدودة التكوين بخطين دائرين من الجانب الأيسر في دائرية رأسية وفي

منتصف اللوحة خط دائرى آخر أفقى هو الخط الخارجى للطاولة البيضاء وهناك ترديد للخطين الدائرين ذلك المقعد ونهايته المستديرة ولكنها أعطت اتزان لعدم تكرار الدوائر بتلك المزهرية ذات النبات الأفقى المستقيم الحاد الذى يكاد يسيطر على مفردات التكوين وحتى صورة الرجل نفسها - ونلاحظ هدوء الألوان الخلفية - ذات لوْن طينى فاتح خليط من الأبيض والبنى الفاتح والطاولة بيضاء وأشياء حمراء أما كاندنسكى ذا معطف بنى داكن ولم تلجأ الفنانة لتأكيد التفاصيل فأصابع يده ملغاة ولكنها لم تنس أن توضح ملامح وجهه ونظارته الطبية محاطة بمساحة دائرية داكنة مثل أغلب البناء الفنى للتعبيريين من جماعة الفارس الأزرق والجسم فى ذلك الخط المائل سواء أفقيا أو رأسيا يقطع التكوين فى جرأة وتغيير مفاجىء. ونلاحظ تلك الخطوط السوداء المساحية والمحدودة لأشياءها داخل التكوين متأثرة بالرسومات خلف الزجاج الى أنتجتها بعد زيارتها لمدينة (مرونو -Mur nou) وتأثرت بالفن الشعبى البافارى.

ونرى لها فى نفس الفترة لوحتها (الحياة مع القديس جورج سنة ١٩١١) ولكن بها رمونية لونية عالية وأسلوب شعبى بدائى لحد كبير.

٣ - فرانز مارك (١٨٨٠ - ١٩١٦) Franz Marc

ولد فى ٨ فبراير سنة ١٨٨٠ بميونخ - وفكر فى بداية حياته إلى الانقطاع لدراسة اللاهوت ولكنه أراد أن يكون فنانا ودرس فى أكاديمية ميونخ من ١٩٠٠-١٩٠٣ وبعدها سافر إلى باريس للمرة الأولى وشاهد أعمال التأثريين وزارها فى عام ١٩٠٧ وتأثر بفان جوج حيث قال بعد عودته من باريس[٥٨] (إن الفن ليس شيئا سوى التعبير عن أحلامنا، فكلما استسلمنا لها كلما اقتربنا من الصدق الداخلى للأشياء، حلمنا بالحياة، الحياة الصادقة التى تهزأ بالمشاكل ولا تراها).

ونرى فرانز مارك يحاول استيعاب الطبيعة والمناظر الطبيعية وحاول الاقتراب من (الصدق الداخلى للأشياء) ونرى زميله أوجست ماك يدرس تشريح الحيوانات للوصول لنظام خاص بالشكل.

ونراه بالرغم من أنه ليس عضوا فى اتحاد الفنانين الجدد بميونخ ولكنه فى معرضهم الثانى فى

سبتمبر سنة ١٩١٠ دافع عنهم بشدة وكان في دفاعه هذا يقف بجانب الصدق والحرية الفنية.. حيث قال(٥٩) (كل اللوحات تضم عنصرا موجبا. الذى يسلب الجمهور متعته غياب الميزة الرئيسية للعمل وهو الجوهر التام الروحى والغير مادى للإدراك والذى لم يحاول أباءنا ولا فنانو القرن التاسع عشر أن يحققوه في لوحاتهم. إن هذا الالتزام الجرىء بأخذ المادة (Matirer) التى غرست التأثيرية أنيابها فيها وتحويلها إلى روحية، هو رد فعل ضرورى بدأ مع (جوجان) فى بونت آفن (Pont Aven) ورعى تجارب لا حصر لها. إنه الأسلوب الذى يدين به جمهور ميونخ أرى أن المعرض مدهش غالبا ، وأنهم يتصرفون كما لو كانت بالرسوم ضلالات معزولة قليلا عن العقول المريضة، بينما هى فى الحقيقة البدايات الرزينة البسيطة على أرض تقلب للمرة الأولى. ألا تعرفون أن نفس الروح المبدعة المجددة الواثقة العازمة، نشطة فى كل أرجاء أوربا اليوم..؟؟).

وكان دائم البحث فى إيجاد حلول جديدة لرؤيته للطبيعة والأشجار والحيوانات والهواء بعيدا عن لوحات المراسم التقليدية، وكان يحطم لوحاته باستمرار عند عدم رضا، عنها فى تلك الفترة سنة ١٩٠٨.

وفى سنة ١٩١٠ نراه ينتج لوحة (عارية مع قطة). ولكنه لم يتعاطف مع النماذج البشرية وإحساسه بالطبيعة مثلما وجد ذلك مع الحيوانات ويكتب لزوجته سنة ١٩١٥(٦٠) (إن الناس الغير متدينين الذين يحيطون بى «وبالأخص الرجال» لم يثيروا مشاعرى الحقيقية، بينما الغريزة الغير ملموسة عند الحيوانات تجاه الحياة ضربت على وتر من أفضل الأوتار عندى..) ففى سنة ١٩١٠ نراه أيضا فى الربيع يقيم معرضه الأول فى صالة المتعهد براكل (Brachl) فى ميونخ... وحقق نجاحا نسبيا بالنسبة للنقاد.

وتصادق مع أوجست ماك وعلى برنارد كوهلر B. Kochlee ونرى فى سنة ١٩١١ يبدأ التحرر من الاصطلاحات الشكلية للطبيعة وأعطى للون جوهر الأشياء (الخيول الحمراء سنة ١٩١١) ويقول عن تلك الفترة(٦١) (إننى لن أرسم شجيرة زرقاء مطلقا بغرض التأثير الديكورى

ولكن فقط لكى أعمق الواقعية الكاملة للحصان التى تشكل الخلفية له) . ونراه فى تلك الفترة تتصاعد قيمة اللون التشكيلية وتتساوى مع الإيقاع المنغم الناتج عن الحركة الداخلية لأشكاله. ليقول (كل حيوان هو المجسد لإيقاعه الكونى) .

وفى تلك الفترة يدعى من جانب اتحاد الفنانين الجدد للنضمام اليهم.. وعندما يفصل كاندنسكى وجابريل مؤنتر عن الاتحاد فى يناير سنة ١٩١١ينضم إليهم مارك، ويؤسس معهم فى نفس العام جماعة الفارس الأزرق. ونراه يتحمس لكتاب كاندنسكى (الروحية فى الفن) .

وكان يبحث عن تطبيع الطبيعة وقال إنه لم يهتم بإعادة إخراج رؤية معينة للطبيعة ولكنه يريد تدمير نسبها لكى يكشف عن قوانينها الخفية، وانطلق يعمل لوحات عن الحيوانات بطريقة انسيابية - مثل (غزال السرو الأحمر سنة ١٩١٢) ولوحة متداخلة فى خطوط هندسية مكعبة ذات زوايا حادة فى (النمر سنة ١٩١٢) .

ويتقابل فرانز مارك مع ديلونى **(Delaunay)** فى باريس عام ١٩١٢ وكان قد دعى للمشاركة فى معرض الفارس الأزرق. وأعجب بشفافية لوحات ديلونى (لوحات نوافذ ديلونى) .

أتى بلوحات بها الأسطورة والغموض متأثرا بجوجان وبها إيحاء غامض لتداخل الحيوانات مع الطبيعة مثل (غزال في الغابة) (القرد) (مصائر الحيوان) ونراه فى سنة ١٩١٣ ينتج لوحات (أشكال مرحة) (أشكال لاهية) (أشكال مكسورة) ومن أهم أعماله فى تلك الفترة سنة ١٣ - ١٩١٤ لوحة (البتول) موضحا تصارع الضوء مع سطح ممتد من الجبال وأضاف العذراء لها فى النهاية.

وله كتابات فى الألوان وافترض قواعد لها وذكر ذلك لماك فى سنة ١٩١٠[٦٢] (تعـرف أن اتجاهى هو دائما أن أتخيل الأشياء فى رأسى وأن أعمل من هذا المنطلق. وسوف أشرح نظريتى فى الأزرق هو المبدأ الذكرى، صارم وروحى. والأصفر هو المبدأ الأنثوى.. رقيق ومرح وحساس. أما الأحمر فهو الموضوعى ثقيل وقاس وهو دائما اللون الذى يجب أن يعارض ويهزم بواسطة اللونين الآخرين...) .

وفى المرحلة الأخيرة سنة ١٩١٤-١٩١٥ نراه يجرد أشكاله ويرسم القليل منها أثناء الحرب ويقتل فى إحدى معارك الحرب العالمية الأولى عن ٣٦ عاما فى فيردون **Verdun** فى الرابع من مارس سنة ١٩١٦.



لوحة (القطتان) - ١٩١٢- ٩٨×٧٤سم - فرانس مارك - زيت على قماش - متحف بازل شكل (٩٢)

لوحة (قطتان) لفرانس مارك ذات قوة ديناميكية معبرة وواضحة من خلال الحركة الداخلية الناتجة من ذلك الوضع الصعب الذى عبر عنه فى القطة البنفسجية المشوبة بالأزرق وذات البطن البيضاء معبرا عن حركة قوية ومثبت وضع الحركة فى لحظة تحفز من القط الآخر الأصفر المسند رأسه إلى أسفل فى تحفز وسكون ذكى. على حلفية خضراء وحمراء وزرقاء ويبدو من الجانب الأيمن السفلى بقايا جسد فأر مختبىء. ربما كان هو سبب المعركة ذات الديناميكية الواضحة بين القطتان.

فنلاحظ قوة الألوان المتوازنة من حيث الكمية والكثافة فى الأصفر والأزرق المشوب بالأسود وأيضا الأحمر وتلك الثلاث بقع لونية المتمثلة فى التكوين لونيا ونرى الفنان أوجد تتممات هذه الألوان فى الأرضية الخاصة بالتكوين فى نوع من التآلف اللونى الواضح ومعطيا قيمة للخط من زاوية استخدامه كلون فنرى الخط الخارجى للقطتان والخلفية قد رسم باللون.. فلم يفصل الفنان بين الشكل وخلفيته بل أدمجهما عن طريق الألوان المتممة وإن كان استخدم الأسود فى التأكيد على حركة القط الكبير معطيا سمك واضح فى الخط الأسود محدد تفاصيل جسده فى وضع المتحرك

فنرى فرانس مارك أعطى بناء فنيا موفقا فى استخدامه للخطوط الملونة الملتوية الموحية بأجساد القطتين فى دائرية سلسة يتردد معها استقامة أيدى القط الكبير معطيا شىء من الاتزان فى اتجاه محاور البناء الفنى للوحة من دائرية ومستقيمة.

فلوحة (قطتان) ذات رؤيا متأنية لعالم الحيوان الذى دأب الفنان على دراسته وعلى دراسة تشريح جسد الحيوان ودمجه مع الطبيعة فى تعبيرية واضحة وحب عارم لعالم الحيوان برؤيا معبرة.

الخراف

١٩١٢-٤٩,٥×٧٧ سم - زيت على قماش - المعرض الجديد فرانز مارك.

ينتحى فرانس مارك فى لوحة (الخراف) إلى أسلوب بسيط فى شاعرية وبساطة لتلك الخراف التى رسمها بالخط السميك الأسود على خلفية ذات تموجات لونية أفقية متدرجة بين الأخضر الداكن والأحمر الأرجوانى والبرتقالى والأبيض والبنفسجى والأخضر الفاتح النباتى. تلك الخلفية التى تشبه المقامات الموسيقية أو تحضير لوحات الفنان بول كلى فى انسيابية لونية ذات جرأة وسيطرة على اللون ثم نرى الفنان يستخدم الخط القوى المعبر بسمك كبير فى إعطاء التفاصيل المميزة فى تجريدية بسيطة عن جميع وأهم مميزات الشكل الحيوانى للخراف.

ويلعب الأسود دورا هاما فى تأكيد تلك التفاصيل فى التكوين وأيضا فنراه استخدم الفنان فى خطوط الخلفية أيضا. فلوحة (الخراف) تعتبر من اللوحات الهامة (لفرانس مارك) فى مرحلته التعبيرية ثم انتقاله إلى أسلوب تعبيرى تجريدى فيما بعد فهذه اللوحة هى بداية انتقاله إلى التعبيريةالتجريدية التى أتت وظهرت فى أعماله الأخيرة.

(مصائر الحيوان)١٩١٣ - فرانس مارك - ٩٦x٢٦٦ سم - بازل - متحف كونستا - شكل (٣٢)



لوحة (مصائر الحيوان) لفرانس مارك ذات قوة بنائية فيا لتكوين ذا العناصر المتداخلة طبقا لتكوين فنى عام . اللوحة ذا ثبات ورصانة ، فمنتصف التكوين به غزال ذا لون بنفسجى وأبيض فى وضع منفزع ورافع رأسه إلى أعلى ، وفى المقابل له جزع شجرة ضخم مائل فى حالة سقوط عليه ، والأفرع فى الغابة أخذت شكل السهام الحادة المدببة العدوانية ، والأشجار قطعت بفعل أيدى مخربة ، وفى الجانب السفلى الأيسر فنرى حيوان خرتيت أو وحيد القرن ذا لون وردى وأعلاه جياد خضراء تصرخ فى فزع ، وقد استطالت أعناقها . إنها درامة إبادة الحيوان وتخريب الطبيعة البكر التى هى الملاذ الأخير للحيوان فى القرن العشرين . فعبر الفنان عن مصير الحيوان على يد الإنسان ، فى الأشجار المحطمة ، والحيوانات التى انتابتها حالة الفزع والخوف . ولكن الأفرع الحادة مثل السهام المسمومة والاتجاهات المشوشة المستقيمة الحادة لبيئة الغابة تنم عن عدوانية وخوف للحياة الصعبة التى تحياها المخلوقات داخل الغابة ، وعبر عن ذلك بالخط الحاد المشوش المستقيم العدوانى فى تلك الأفرع الشجرية الحادة والمقطوعة . وأيضا استخدامه للون البنى الداكن - فى درامية حزينة مع الأخضر الداكن - لأفرع النباتات وأجساد الخيول الصاهلة المفزعة ، ونرى البقعة الفاتحة البيضاء المحددة لحركة الغزال **المنفزع واتجاه** رأسه إلى أعلى - فى حالة خوف ويأس وألم - وسقوط أشجار الغابة ، وذلك اللون **البنفسجى** لجسده مع الأخضر والبنى والأحمر فى رؤيا لونية قوية معبرة فى إحساس تعبيرى تجريدى **واضح** . وتلك اللوحة من أخريات أعمال الفنان فى مرحلتا لتعبيرية التجريدية قبل ذهابه للحرب **ومقتله** فيها .

٤ - أليكسى فون جولينسكى (١٨٦٤-١٩٤٢) Alexei Von Jawlensky

ولد أليكسى فون جوالينسكى فى سنة ١٨٦٤ بإحدى ضواحى موسكو.. واعتزل الخدمةالعسكرية كضابط فى الحرس الإمبراطورى الروسى ثم التحق عام سنة ١٨٨٩ بأكاديمية الفنون بموسكو وتتلمذ على يد أيليان ريبين وهو من أشهر الفنانين الروس فى ذلك الوقت وهناك تقابل لأول مرة مع الفنانة (ماريان ويرفكن).

وسافر إلى ميونخ عام ١٨٩٦ والتحق بمدرسة (أنتون أزب)، وتقابل هناك مع ابن بلده واسيلى كاندنسكى.

وكان دائم البحث والتجريب مثل كاندنسكى - ولكنه أقل تعقيداً - وانفعل مع جميع المرئيات، وتأثر بها - فى سرعة وعفوية - وعلى خلاف كاندنسكى الذى تميز باختزان التجارب والمؤثرات وحتى الأخيلةوالهواجس داخله أطلقها فى سرعة وتلقائيةمعا وفى تداخل أعطى لكاندنسكى أسلوبه المميز المعقد بإحساس نظرى عقلانى مشوب بخرافات الماضى السحيق.

وفى عام ١٩٠٣ سافر جولنيسكى إلى باريس فى منطقة (نورماندى) وشاهد أعمال فان جوج التنقيطية وتأثر بها.

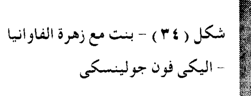
وفى سنة ١٩٠٥ يصل إلي بريطانيا وينتج العديد من اللوحات ودمج خبرته فى النظريات الجمالية مع ممارساته متأثراً بتعاليم مدرسة بونت أفن (Pont Aven. School) ونراه يؤكد انطباعاته من المرحلةالتى قضاها فى بريطانيا[٦٣] (هنا أديت الكثير من العمل - وتعلمت كيف أحول الطبيعة إلي ألوان ملائمة لحماسة روحى لقد رسمت عددا هائلا من المناظر الطبيعية والشجيرات والرؤس البريتانية من نافذتى.. وكانت اللوحات تشع بالألوان وكنت راضى داخليا...).

يشترك جولينكسى بعشرة لوحات من المرحلة الإنجليزيةالبريتانية فى معرض (صالون الخريف) سنة ١٩٠٥. ونرى أعماله بالمعرض الذى أطلق فيه اصطلاح الوحشية (Fouves).

وذكر انطباعه عن معرض سنة ١٩٠٥ ولقاءه مع الفن الفرنسي وخاصة ماتيس حيث قال (٦٤)

(إن صديقاتى التفاحات التى أعشقها للونها الأحمر البهيج والأصفر والبنفسجى وردائها الأخضر تمتنع عن أن تكون هى تفاحاتى عندما أرها فى هذه أو تلك الخلفية، فى هذا أو مثل هذا المحيط - إن نغماتها وألوانها المشعة تذوب، على أساس مختلف، نغماتها عاطفية فى تناغم يشوبه تنافر الأوتار، وتبدو فى ناظرى كموسيقى تعيد إنتاج هذا أو ذلك الأسلوب لروحى، هذا الاتصال السريع مع روح الأشياء، ومع هذا الشيء الذى يتجاهله ولا يشك فيه الجميع والذى يرتعد فى كل جزء من العالم المادى، وفى كل إنطباع نتلقاه من خارج أنفسنا، لكى نعيد إنتاج الأشياء التى توجد دون أن تكون أو نكشفها لأناس آخرين بأن أحررهما من خلال تفهمى العاطفى بأن أكشفها بالعاطفة التى أحسها لها. إن هذا هو هدف وجودى الفنى، بالنسبة لى فإن التفاح والأشجار والوجوه البشرية ليست أكثر من إشارات خفيفة لما يجب أن أراه فيها: حياة اللون التى يدركها عاشق مشوب العاطفة...).





شكل (٣٤) - بنت مع زهرة الفاوانيا
- اليكى فون جولينسكى

وفى الفترة من سنة ١٩٠٧-١٩٠٨ يعمل جوالنيسكى فى موسم ماتيس مع مجموعة من الأصدقاء الفنانين وينتج أعمالا لها صفة الثبات ورصانة التكوين ومن أهم مميزات أسلوبه استخدامه

للأسود فى تحديد الخطوط الخارجية للأشكال والمساحات الملونة ومنها لوحة (الحياة مع ثمرة سنة ١٩١٠) ولوحة (بنت مع زهرة الفاوانيا سنة ١٩٠٩) شكل (٣٤) التى تعتبر من أفضل أعماله وأكثرها انتشارا من لوحاته الشخصية فنرى تأثيرات الفن الشعبى السلافى ظاهرة فى ملابس الفتاة المزركشة وتأثره بتنقيطة (فان جوج) فى ضربات الفرشاة المحدثة نقاط ملوثة بالأسود على ثوب الفتاة الأحمر مع استخدام الأسود لباقى الرداء والأصفر الفاتح للون جسدها مع خلفية ذات لون صريح نقى أخضر. إنها بساطة التكوين واللون ونرى هناك حركة داخلية فى اتجاه رأس الفتاة إلى الجانب الأيسر فى انحناءة بسيطة إلى أسفل يقابلها فى الترديد اتجاه ذراعيها المائلين قليلا. فاللوحة عبارة عن تلخيص بسيط، مع حفاظه على الجسد البشرى، والنظرة التقليدية للرسوم الشخصية. واهتم بملامح الوجه للفتاة مثلما فعل فى لوحة أخرى تحمل أسماء ثابتة. فنرى لوحة (بنت أسبانية فى رداء أسود سنة ١٩١٣)، (بنت روسية)، (إمرأة ومعها مروحة خضراء) ولوحة (رأس أنثوى ضخم سنة ١٩١٧).

وفى سنة ١٩١١ سافر جولينسكى إلى بريرو **(Prerow)** على ساحل البلطيق وتقابل هناك مع أريك هيكل.

ويذكر جولينسكى ذكرياته عن فترة عمله على ساحل البلطيق عام ١٩١١ - فيقول[٦٥] (لقد شهد هذا الصيف تطورا هائلا فى فنى - لقد رسمت أفضل المناظر الطبيعية فى عملى لتؤرخ لوجودى هناك. وعملت أشكال بألوان قوية براقة ليست طبيعية تماما ولا مادية. واستخدمت الكثير من الألوان، الأحمر، والأزرق، والبرتقالى، والأصفر الفاتح، والأخضر الكرومى. وكانت الأشكال محاطة بالأزرق الداكن (البروسى) وتبرز بصورة لا تقاوم من وجدانى الداخلى..) وفى هذه الفترة يبدو ظاهرا تأثير ماتيس وفان جوج وبإحساس الفسيفساء والرسم الجدارى البيزنطى فنرى الخطوط السوداء تحدد أسطح الألوان فتبدو الألوان فى وضوح كامل متأثراً بالوحشية الفرنسية والرسوم الجدارية القديمة.

وفى عام ١٩١٢ يتقابل مع (اميل نولد) أحد الأعضاء البارزين لجماعة (الجسر) ويقول جولنيسكى [٦٦] (إن لوحات نولد تذكرنى بلوحاتى فى قوة تعبيرها إن لدى حبا جارفا لنولد وفنه..).

عند اندلاع الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ يلجأ ذلك الروسى إلى بحيرة جنيف فى مدينة سانت بركس **(Saint-Prex)**.

وتفاجىء الفنان حالة نفسية تصوفية، ودينية - بعد نشوب الحرب - من تأثير حنينه إلى الوطن، ونراه ينتج مناظر طبيعية فى الفترة ما بين سنة ١٩١٤-١٩١٨. وفى سنة ١٩١٥ يرسم للمرة الثانية الوجه البشرى.

وفى سنة ١٩١٧ يزداد تصوفه الدينى ويكتب (الفن هو الشوق إلى الله). وينتج وجوه بشرية عبارة عن خطوط أفقية، ورأسية واضحة، مثل الصلبان اليونانية. وينتج فى سنة ١٩٢٠ لوحة (التحولات فى رأس إنسان) شكل (٣٣) بأسلوب تعبيرى تجريدى. وفى سنة ١٩٢١ استقر فى (وياسبادن) وينتحى إلى أسلوب هندسى بسيط حتى فى الوجه البشرى.

وفى سنة ١٩٢٤ أسس مع كاندنسكى وبول كلى وفينجر جماعة (الأربعةالزرق سنة ١٩٤٢). وتوفى فى سنة ١٩٤٢، وذلك الفنان الروسى - المتأثر بالفن الشعبى لبلاده، والمعاصر لأبناء بلده مارك شاجال وكاندنيسكى - ومن أصل (سلافى)، وعاش فى ألمانيا ليساهم فى نتاج فن القرن العشرين.

٥ - بول كلى (١٨٧٩-١٩٤٠) Paul Klee

ولد فى ١٨ ديسمبر سنة ١٨٧٩ فى مدينة (مونخنبوشى) بالقرب من (برن) على الحدود السويسرية ويعتبره العديد من نقاذ الفن الثقل المتوازن مع بابلو بيكاسو. فى فن القرن العشرين وبدأ حياته الفنية كرسام لكتب القصص الروائية.. ومنها رواية (كانديد) أو الطاهرة (لفولتير).. وكان ذلك فى فترة الشباب الأولى.. وكان والده موسيقى لديه فرقة موسيقية متواضعة فكان يشارك

فى الارتجال الغنائى مع الفرقة وعندما بلغ التاسعة عشر يسافر كلى إلى ميونخ للدراسة فى أوائل عام ١٨٩٨.

ونرى مسحة الأحلام والأوهام والدعابة والنقاء تقفز من لوحاته ودرس الفلسفة والأدب والموسيقى فى ميونخ وقرأ نظريات (برجسون) وتأثر بها كثيرا وطالع مؤلفات بيرون الكاتب الرومانسى الانجليزى وهوفمان الكاتب الخيالى وبودلير ودوستوفسكى وكفكا وادجار الن بو. ويقول إنه وجد الكنز الذى نساه الفن المعاصر أو فقده وهو الطهارة والجهل المقدس.

وبعد بول كلى عن رسم المرضى النفسانيين وكذلك مخلفات فنون الأطفال.. ولكنه أتى بأسلوب ذاتى نراه يفتش ويبحث عن النقاء والبلاهة داخل ذاته ووجدانه وصعدها على أسطح لوحاته فى نقاء وخيال حالم.

وعند وصوله إلى ميونخ أول مرة للدراسة فى أوائل سنة ١٨٩٨ ينتظم فى الدراسة فى فصل ستوك تحت إشراف (فرانز ستوك) وهناك قابل كاندنسكى وفرانز مارك وجابريل مونتر.

وفى سنة ١٩٠١ يقوم برحلة إلى إيطاليا وفى سنة ١٩٠٥ يسافر إلى تونس وأعجب بشدة بجيمس انسور (Ensor) وادجار ومونش وسيزان وفان جوج وأعمال الفنان الأسبانى (جويا).

وقد كتب عام ١٩٠٨[٦٧] (وأنا قد زودت بقوة جديدة بواسطة دراسات الطبيعة ربما أمكنتنى وبجرأة أن أطأ أرضى لأول مرة أخرى. أرض الارتجال النفسى. وبارتباط غير مباشر بتأثير الطبيعة ربما تجرأت مرة أخرى أن أعطى شكل لما يثقل على نفسى، أن أدون التجارب التى يمكن أن تترجم نفسها إلى خطوط فى ظلام تام. تلك المقدرة لإبداع حقيقى موجود منذ فترة طويلة.. فقطعة من جبن (كمبرا) تشمها بهذه الطريقة يمكن لشخصيتى أن تتكلم وتحرر نفسها...).

ومن أعمال أنسور وفان جوج تعلم كيف يكون الخط عنصرا بنائيا مستقلا داخل البناء الفنى للوحة.

وعندما شاهد معرض لفان جوج فى عام ١٩٠٨ قال(٦٨) (إن انفعاله مخالف لى فى خاصيته وفى مجالى الحالى... ولكن هو بالتأكيد موهبة. ومن الناحية الباثولوجية الانفعالية فهو رجل دائما فى خطر، وقادر على أن يعرض أولئك الذين يراهم فهو رجل دائما فى خطر، وقادر على أن يعرض أولئك الذين يظهروا خلفه للخطر نفسه. العقل يعانى هنا من احتراق نجم - لقد تحرر فى العمل الذى أنجزه قبل نكبته بقليل. إن المأساة الأعمق مثلت هنا، مأساة صادقة. مأساة الطبيعية، مأساة بدائية لابد أن أسمح لمشاعرى بالرعب...) هذا هو انطباع بول كلى عن معرضين لفان جوج فى سنة ١٩٠٨... وصل إلى نتيجة محددة لأسلوبه فى قوله (أعرف ذاتك) ونجح فى تحقيق التألف المنغم من (الداخل والخارج).

فى الفترة ١٩٠٧ - ١٩٠٨ عمل فى هذه الفترة عديد من المناظر الطبيعية بالأبيض والأسود ونفذ رسومات خلف الزجاج.

وذكر بول كلى أن الرسم المنظورى لا يروق له وبذلك جرب تحريف المنظر الطبيعى بحرية.

وشاهد معرض لسيزان فى سنة ١٩٠٩ اقامته جماعة الفنانين الجدد بميونخ وقال (إن سيزان أستاذى يتفوق أكثر من فان جوج).

وفى سنة ١٩١٠، ١٩١١ عرض فى سويسرا وتعارف على الفريد كابين وماك وموليه وانضم لجماعة (سيما Sema) وتقابل فيها مع سيخيل (Schiele).

واشترك فى المعرض الثانى لجماعة الفارس الأزرق سنة ١٩١٢.

وفى أبريل سنة ١٩١٢ يذهب لباريس لمدة قصيرة ويتقابل مع ديلونى ولافوكنيه وقد ترجم ديلونى مقالات بول كلى عن (الضوء) لمجلة (Dersturm العاصفة) وشاهد معرض لروسوة وبيكاسو وبراك وأيضا لدوريان وديلونى ولافوتينيه.

وفى أبريل سنة ١٩١٤ يزور تونس مع ماك وموليه.

وبفضل الدفء والشمس الساطعة تمكن بول كلى من إيجاد صيغة لوحدة الشكل واللون وإعطاء القيم التشكيلية ببناء هندسي بسيط وبإخلاص مبسط للطبيعة.

وكتب يقول عن هذه الفترة[٦٩] (إنني أتوقف عن العمل. هناك ضغط عميق ورقيق على، يمكنني أن أحمد ... ولذلك فأنا واثق دون الحاجة إلى العمل. لقد احتواني اللون - لست بحاجة إلى أن أركض خلفه - لقد أحتواني إلى الأبد. إنني أعرفه. ذلك هو معنى هذه الساعة السعيدة. اللون وأنا واحد.. إنني رسام...).

وأنتج أعمالا ذات إبداع شاعرى وإيقاع خطى منغم بصورة شبيهة للمنسوجات ومتأثرا باشكال الرسومات على الأوانى البدائية المصنوعة من الطين النيىء.

ومن أعماله الهامة لوحة (تركيب كونى سنة ١٩١٩).

ولوحة (الشيخوخة ١٩٢٢) شكل (٦٨) ولوحة (دميه المسرح ١٩٢٣) شكل (٦٧) ولوحة (الفلاح المهرج سنة ١٩٣١) شكل (٣٥) ولوحة (حفلة راقصة سنة ١٩٢٣) شكل (٣٦) ولوحة (فيلا - R سنة ١٩١٩).

وقد ألقى بول كلى محاضرة عام ١٩٢٤ ذكر فيها:

[٧٠](فى أيامهم، أشباهنا بالأمس، التأثيريون، كأننا على حق تماما فى أن يركزوا على النباتات الصغيرة ما تحت المظهر اليومى. ولكن قلبنا الخافق قادنا إلى أسفل.. إلى أعماق التربة الأولى البدائية، إن ما نمى من هذا الملجأ - سموه ما شئتم، حلم، مثالى، خيال... يجب أن يؤخذ بجدية تامة عندما يكرس تماما بالارتباك مع المجال المناسب، لعمل الإبداع الفنى... وعندما يحدث هذا تصبح هذه التطلعات حقائق. حقائق الفن التى تجعل الحياة ممتدة قليلا.. أكثر مما تبدو - ولأنهم لا ينتجون فقط الأشياء المرئية بدرجة أعظم أو أقل من الحاسية، بل يجعلون ما يدرك فى السر مرئيا...) وفى الفترة من ١٩٢٢ - ١٩٢٩ يقوم بالتدريس فى (الباو هاوس) فى ويمار وداسو.

ويعرض فى سنة ١٩٢٥ مع السرياليين فى باريس وكان قبلها قد أنضم لجماعة الدادة) وفى سنة ١٩٢٦ يعرض مع جماعة (الأربعة الزرق) فى سنة ١٩٢٩ يسافر إلى مصر ... ويعمل أستاذا فى أكاديمية الفنون الجميلة فى دسيلدروف ولخلافه مع النازيين بالمانيا يترك المانيا إلى سويسرا عام ١٩٣٣ ويستقر ويعمل بها حتى وفاته عام سنة ١٩٤٠ .

الشيخوخة

سنة ١٩٢٢ - زيت على ورق شفاف - ٤٠×٣٨ - باسيل - المتحف القومى شكل (٣٨) - بول كلى - (ملون) .

لوحة الشيخوخة لبول كلى ذات رؤيا نافذة ناقدة فى اختياره لمسمى لوحته فنراه يصور وجه طفل برىء ويطلق على لوحته الشيخوخة لما سيحدث مستقبلا لذلك الوجه الصافى النقى مستخدماً أسلوب الشفافية اللونية باستخدام الألوان الزيتية على الورق الشفاف الجاف معطيا تأثير تركيب الألوان بأكثر من طبقة مظهر ما تحتها من درجات لونية سابقة .

فالخلفية لهذا الوجه برتقالية فى بقعات حمراء وصفراء بسيطة والوجه يأخذ الشكل الدائرى الكامل والعنق المستطيل والصدر يأخذ شكل القاعدة للرأس والعنق .

فنلاحظ أن الفنان قسم الوجه إلى نصفين مستخدما سكين المعجون معطيا شيئا من التماثل بين الحجمين ولكنه أعطى للعين اليسرى حاجب أسود أما اليمنى فأعطاها ظلا مثلثا أبيض أما الأنف فهو عبارة عن الخط الفاصل بين النصفين ينتهى بمربعين أسودين اما العنق ذا درجة لونية هادئة داخل مربع أزرق فاتح وأحمر مشوب بالأبيض .. والصدر به تبسيط لشكل الثوب فى ربع دائرة بيضاء وصفراء تنتهى بأزرق وأحمر .

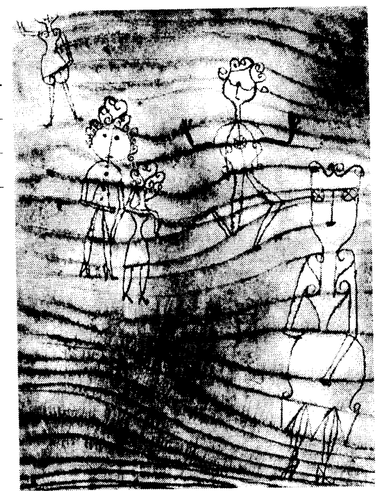
إنها بهجة لونية أعطاها الفنان لذلك الوجه فى تأثير لونى صريح وخشن على سطح ورق شفاف جاف وعدل الفنان من الإحساس بالتماثل الممل فى الوجه بتغير فى شكل الحاجبين وعدم جعل العينين على مستوى أفقى واحد فنرى العين اليمنى مرتفعة عن العين اليسرى .

وذلك الاختصار المعبر لفتحتى الأنف بالأسود يقابلهم الحاجب الأيسر الأسود. فنرى الفنان أعطى البساطة المعبرة باللون النقى البسيط لذلك الوجه وبأسلوب تعبيرى عفوى تلقائى ومتقن فالخط واللون منسجمان في إعطاء القيمة التشكيلية للعمل الفنى.

دمية المسرح

سنة ١٩٢٣ - ألوان مائية على أرضية طباشيرية - ٥١,٤×٣٧,٢سم - برلين- شكل (٣٧)-مؤسسة بول كلى (ملون).

لوحة (دمية المسرح) سنة ١٩٢٣ لبول كلى ذات رؤيا بسيطة وجرئية فى استخدامه رموز مسرح الأطفال البسيطة ولكن ببناء فنى جرىء وذلك واضح بإعطاء الخلفية للون الأسود وتلك الدمية على المسرح وخلفها فى الظلام فى الجانب الأيسر يبدو منظر لستائر المسرح وسلم يؤدى إلى ديكور معين وفى الجانب الآخر مساحة لونية متدرجة وأسفل قدم الدمية توجد أشكال لحيوانات وطفل نائم وأسفل المسرح نرى مقاعد المتفرجين تظهر أشباح رؤوس المتفرجين فى أشكال بيضاوية ملونة بخطوط أفقية تلك الخطوط الأفقية التى لازمت بول كلى منذ سفره إلى إيطاليا سنة ١٩٠١ ومشاهدته للرسوم الجدارية الإيطالية القديمة وأيضا زيارته لتونس ومعايشته للفن الإسلامى والشرقى واهتمامه بالزخارف الأفقية والرأسية فى الزخارف الإسلامية التى عرفت (بالأرابيسك) فنرى الروح المرحة التعبيرية هى سمة من سمات أعمال بول كلى واضحة فى لوحة (دمية المسرح) وخاصة فى ملامح تلك الدمية ذات الرأس الدائر الكبير والعينان مثل الشمس والفم الكبير ونلاحظ تلخيص الفنان لجسم الدمية وخاصة فى صدرها وإلغاءه لأطرافها وإبراز على سطحها أشكاله فى زخارف تلقائية أفقية متكررة فى تناغم مع زخارف رئيسية مثل نسيج القماش العرضى والرأسى تماما.



حفلة راقصة ١٩٢٩ - زيت والوان مائية
- مجموعة (برافات)
- شكل (٣٦)
- بول كلى

لوحة (حفلة راقصة) ذات إحساس مرح طفولى فى براءة ونقاء عبر عنها الفنان الحفلة الراقصة من خلال خمس أفراد وأعطى الإحساس بالمنظور من خلال اختلاف الأحجام تبعا لقربها وبعدها من المشاهد. وعبر فى تحرر خطى عن النسب التشريحية التقليدية للنساء والأفراد فى خطوط مختصرة مجردة فى بساطة وتعبيرية فائقة ممزوجة بعطرية ونقاء واضح، وقام بالربط بين هؤلاء الأفراد بواسطة الخطوط الأفقية المتماوجة فى انحاءها من خطوط قطعة قماش نسجية مطوية معطيا الإحساس بالرسوم الحائطية القديمة مستخدما الخط الأسود فى مقدرة تعبيرية فى التعبير عن الأشخاص والخطوط الأفقية وأعطى لون الطين المحروق للخلفية الممتدة فى بساطة تعبيرية واضحة - معبرا عن الحركة لتى يؤديها الرجل فى وضع الجرى والسعادة - فى أسلوب تلقائى طفولى معبرا عن شخصية الفنان بول كلى.

الفلاح المهرج سنة ١٩٣١
- زيت على خشب رقيق معد مسبقا للرسم
- ٤٩,٥×٦٧,٢ سم شكل (٣٥)
- مجموعة (برفات) - بول كلى

لوحة (الفلاح المهرج) سنة ١٩٣١ من أعمال بول كلى المنتمية إلى التعبيرية التجريدية فنرى فى الأسلوب الفنى البساطة فى الخط والملمس الخشن المخربش لخلفية اللوحة من خلال تنويعات لونية متداخلة نفذها الفنان بسكين المعجون فى تنغيم لونى ومساحى فى تردد ملمسى خشن وفى هارمونية لونية هادئة وتبرز على الخلفية خطوط تجريدية سوداء لشخص من خلال خطوط تجريدية مستقيمة وحادة فى استمرارية خطية تعطى الإحساس بالحركة الدائمة مع تفاصيل هذا الفلاح فى بساطة ونقاء باختصار واختزال خطى مجرد وفى تعبير عن حركة هذا الشخص فى حركة السير من خلال ساقاه ذات اللون البرتقالى الهادىء ونرى العين والأنف وقد حمل على كتفه طفل صغير فى تجريدية تعبيرية واضحة.

تركيب كونى

سنة ١٩١٩ - زيت على عجينة على الخشب - ٤٨ × ٤١ سم دسيلدروف - بول كلى.

ينتحى بول كلى فى لوحته (تركيب كونى) إلى اتجاه تعبيرى تجريدى بأسلوب مبتكر باستخدامه الألوان فوق سطح مكون من بعض العجائن المثبتة على الخشب والمعطية سمك مناسب

فوق سطح اللوحة ونراه يعطى تأثيرات نتيجة لكشط جزء من ذلك السطح العجينى مما يعطى شيء من الخشونة والملامس الجديدة المهوشة التلقائية نتيجة لأختلاف منسوب السطوح المدركة على اللوحة. فالموضوع عبارة عن ارتجال من أعمال بول كلى ذات الرؤية النقية للعالم المرئى. إنه يترك ذاته تتحدث بطلاقة وعفوية وتغنى مثل العصافير فنراه يؤتى برموز تكرارية نقية مثل (النجمة المسدسة - الهلال - عين بشرية - سلم منبسط - أشجار - أفرع شجر - أشباح منازل ريفية - خطوط مهوشة وخطوط هندسية) وفى منتصف هذه الرموز دائرة شمسية فيها خطوط مشوشة تعبر عن أشعة الشمس، واللوحة مؤسسة لقاعدة لونية من مربعات سوداء وصفراء وخضراء يربط بينها درجات من البنى والأحمر الباهت. ونرى الفنان يقوم بالرسم فوقها بطريقةا لكشط منفذا تلك الرموز السابقة فى ترابط برىء نقى يربط بين عناصر التكوين وتلك السلالم البسيطة تدلنا إلى رموزه ذات التنغيم المتكرر وخاصة النجوم الكبيرة والصغيرة. إنها العالم الكونى لبول كلى ذلك الفنان الذى صعد ببرأته ونقاءه واحتفظ بهما فى القرن العشرين ليجسدها على سطح لوحاته بأسلوب الكشط معطيا تحرر تعبيرى بسيط نتيجة لخشونة سطح ألوحة فى رؤيا تعبيرية تجريدية وتنغيم خطى ولونى معطيا أكثر من مقام لونى نتيجة لاختلاف السطوح وأيضا لتنغيم الخلفية بصورة متكررة مثل قطع النسيج.

٦ - أوجست ماك (١٨٨٧ - ١٩١٤) August Macke

من مواليد ٣٠ يناير سنة ١٨٨٧ وتوفى فى ريعان الشباب فى ٢٦ سبتمبر سنة ١٩١٤ بمدينة تشـــاين **Champagne** أثناء الحرب العالمية الأولى عن سبعة وعشرين عاما، وكان فى الثالثة والعشرين عندما رأى أعمال فرانس مارك بصالة (براكل) بميونيخ سنة ١٩١٠، وبعدها توطدت الصداقة بينهما، وعرف جولينسكى وكاندنسكى وباقى جماعة اتحاد الفنانين الجدد بميونخ.

وانضم بعد ذلك إلى الفارس الأزرق واهتم بدراسة الفنون البدائية ونشر مقاله فى نشرات الجماعة عن (الأقنعة).

وأنتج فى هذه الفترة (نهاية سنة ١٩١٩) لوحة (العاصفة) وعرضت فى المعرض الأول للفارس الأزرق.

ومن (١٩٠٤-١٩٠٦) كان منتظم فى مدرسة دوسلدروف الفنية وفى نسة ١٩٠٨ نراه يسافر إلى بحيرة فى شمال بافاريا (تيجرسى) وبعدها عام ١٩٠٩ يذهب إلى باريس وكان ذلك للمرة الثانية والأولى كانت فى سنة ١٩٠٧ . وتأثر بمانيت ، ديجاس **Degas** وتأثر فى المرة الثانية بسيزان وسيورات **Seurat** وجوجان .

وتوصل إلى أسلوبه . وهو اعتبار الموضوع الفنى هو نقطة انطلاق له ويبعد التقاليد والمعايير الفنية جانبا ويترك حل هذه المشاكل فى حينها عندما يكون بالفعل بدأ فى العمل الفعلى للوحة . وكان ذلك ضربا من الثقة بالنفس وتأثر بالتكعيبيين وشاهد أعمال (ديلونى **Delaunay** ولوفو كينيه - **Foueonneir** وبيكاسو **Picasso**) فى معارض الفارس الأزرق واتحاد الفنانين الجدد فى صالة (الفريد فلختنتيم) **A.Flech. Hieim** فى دوسلدورف وكتب مارك خطاب متأثر بمعرض سوند ربند (بيكاسو - بيكاسو - بيكاسو) وفى سنة ١٩١٢ ينتج لوحة (حديقة الحيوان **1**) .

ويشاهد معرض المستقبلين سنة ١٩١٢ وأنتج لوحة (فاترينة عرض كبير ومضاءة جيدا سنة ١٩١٢) وأنتج أسلوب الربط والدمج بين الزمان والمكان داخل العمل الفنى الواحد .

وفى خريف عام ١٩١٢ يسافر ماك إلى باريس ومعه مارك وتقابلا مع الفنان الفرنسى ديلونى والشاعر أبولينير . ورد على زيارتهم إلى بون فى فبراير سنة ١٩١٣ . ولاحظوا أسلوب ديلونى فى تداخل القيم المكانية للون وتناغمه فى انفصال واتصال له الإحساس التلقائى .

وقال ماك فى مذكراته : (إنه يعطى الحركة نفسها . إن المستقبلين يوضحون الحركة) . وفى خريف سنة ١٩١٣ ينتج لوحات (سيدة فى معطف أخضر) ، (بنات يغتسلن) ولوحة (نزهة) وكانت أعماله تجمع بين الرقة وأحيانا الخط الهندسى الجاف . . ونلاحظ لوحة (السيدة ذات المعطف الأخضر) ذات ألوان جديدة من المدرسة التعبيرية أنها متأثرة بالألون التكعيبية ونلاحظ اتجاه وجوه رجاله ونسائه داخل الحديقة فى منظر جانبى مثل لوحة (مقهى تركى سنة ١٩١٤) وبعد عن رسم الملامح نهائيا . وهذا يفسر تعمده رسم الوجوه فى نظرة شبه جانبية متأثر بالتكعيبيين وأعطى مسحة

الجو المستقبلي في توقف أشكاله عن الحركة الظاهرية ولكنه أعطاهم الإيحاء بالحركة فقط بأن ثبتهم على وضع جسمي متحرك بعكس المستقبلين الذين يوضحون الحركة ويسجلوها وفي نداخل مع الزمن المادي للوحة.

وفي أبريل سنة ١٩١٤ سافر ماك وبول كلي وموليبه إلي تونس وأنتج لوحات مثل القيروان (١) ولوحة (مقهى تركي2-) وعاد إلى بون ومن آخر أعماله قبل استدعاءه للخدمةالعسكرية في ٨ أغسطس سنة ١٩١٤ (بنات بين الأشجار) وبها إحساس بالحرية وحب للألوان النقية الصافية والتي كان قد كتب خطاب عن الألوان إلى الفنان هانز ثور **H.Jhuor** يقول فيه (إن الاكتشافات التي أحدثت في الفن هي الآتي: هناك أوتار من الألوان ودعنا نقول أحمر بعينه أو أخضر، التي تتحرك وتومض عندما تنظر إليها، والآن، إذا كنت تنظر إلى شجرة في منظر طبيعي يمكنك أن تنظر إما إلى الشجرة أو المنظر الطبيعي. ولكن ليس لكليهن لسبب التأثير التجسيمي **(Stereoscopic)** والآن عندما ترسم شيئا ذا أبعاد ثلاثة فإن الصوت القرمزى الذي يومض هو التأثير ثلاثي البعد للون، وعندما ترسم منظر طبيعيا ويومض الزخرف الأخضر قليلا مع السماء الزرقاء تظهر خلاله، فإن ذلك يحدث لأن الأخضر على مساحة مختلفة من السماء في الطبيعة أيضا. إن مهمتنا الأدق هي إيجاد قوى اللون المشكلة للفراغ بدلا من إرضاء أنفسنا بـ **a dead)** **chairoscuro)** - التقاليد المستقرة البالية.

ذلك هو بعض آراء الفنان الشاب أوجست ماك عن الألوان وتأثيرها، ليذهب بعد ذلك إلى بحيرة (ثن **shun**) ثم إلى تونس في رحلة قصيرة ويعود إلى بون في يونية سنة ١٩١٤ وفي ٨ أغسطس سنة ١٩١٤ يجند ويرسل إلى الجبهة ويقتل في ٢٦ سبتمبر من نفس العام أمام مدينة (تشامين).

فتاة ذات معطف أخضر

١٩١٣ - ٤٤,٥×٤٣,٥ سم - متحف كولون - شكل (٣٩) أوجست مالك (ملون) لوحة (فتاة ذات معطف أخضر) **سنة ١٩١٣** التي أنتجت في الفترة التي تلت اتصال الفنان بالتكعيبين

ومشاهدة أعمال ديلونى و (لوفوكينه - Fouconneir) و (بيكاسو - Picasso). ويسافر الفنان فى خريف سنة ١٩١٢ إلى باريس مع مارك ويلاحظ الفن المستقبلى فنراه فى لوحة (فتاة ذات معطف أخضر) يعمد إلى تداخل الزمان والمكان مستعينا باللون المنغم فنراه يثبت أوضاع أشخاصه على وضع الحركة ذاتها فى دلالة عنها ولكنه لا يعبر عن استمرار الحركة كما فى المدرسة المستقبلية الذين عمدوا إلى تسجيلها زمنيا. نرى عند أوجست ماك أنه سجل زمن الحركة وثبته على وضع ثابت يوحى بها فنرى أرجل وأذرع الرجال قد ثبتت منثنية وكذلك الوجوه مثلما كان يفعل المستقبلون بدون ملامح وبنظرة جانبية دائما. حتى اللون نراه أخذ أبعاد جديدة لم تألفها المدرسة التعبيرية الألمانية فى الأزرق الفاتح الشفاف والأخضر الداكن المشوب بالاصفرار الخفيف فى تأكيد من الأسود الذى يعطى التضاد ويظهر الألوان الفاتحة المتجاورة معها... فاللوحة عبارة عن منظر من حديقة عامة أو منتزة تسير فيه إحدى الفتيات بمعطفها الأخضر فى وضع جانبى ولها غطاء رأس برتقالى وشعر أسود وفى الخلفية رجل وسيدة فى حالة سير ورجل وسيدة مستندان إلى سور جدار يطل على بحيرة زرقاء وفى الجانب الأيمن شجرة بنية اللون والأيسر شجرة أخرى وهناك تقابل بين الأفرع الخضراء فى منتصف التكوين الفنى للوحة أسفل رأس الفتاة ذات المعطف الأخضر ويبدو الشاطئ الآخر للبحيرة بعض المنازل أخذت شكل المكعبات وأيضا فى أقصى الجانب الأيسر مناظر بنفس الأسلوب المكعبى الأصفر والبنى الفاتح. أما الأرضية فتأخذ الدرجة اللونية الصفراء والبنى وبعض الظلال السوداء الخطية، ونرى الفنان عمد إلى إلغاء أرجل السيدات ذات الملابس الطويلة وأيضا لا نرى أطراف الأيدى فى الخمس شخصيات فى التكوين، أما قدما الرجل المتحرك أو المثبتة حركته فنراه ذات حجم بسيط وصغير بالنسبة لجسمه.

ونرى أن الأسود فى اللوحة يلعب دورا هاما فى إعطاء القيمة التشكيلية للألوان الأخرى وكذلك الأخضر ذو التأثيرات الصفراء المشوشة... ونلاحظ الجزء العلوى من ملابس المرأتان فنرى اللون عبارة عن مزيج من الأزرق، والأبيض والبنفسجى الوردى فى شاعرية لونية واضحة.. وأيضا الظلال

اللونية الساقطة على أرضية المنتزة ذات تأثير شاعرى بسيط.. أما الخطوط المحددة لأجساد الرجلين والفتاة ذات المعطف الأخضر فنراها حادة وهندسية لحد كبير.

إن اللون فى هذه اللوحة يلعب دورا تشكيليا جديدا بإعطاء البعد المكانى تنغيم وإحساس تلقائى بحدوث الحركةالديناميكية - كما نلاحظ السور الحجرى ذا الوضع الأفقى الممتد يساعد فيا لترابط بين عناصر اللوحة الرأسية من أشخاص وأشجار كما نرى فى الأفق البعيد تلك الدائرية فى اتجاه الشاطئ على الضفة البعيدة وراء الأفق تعطى مرونة للبناءا لفنى للوحة مع ذلك التنغيم الواضح فى الخط الملتوى الدائرى لأفرع الشجرة اليمنى على اتجاه حركات أذرع أشخاصه المستقيمة أعطى شىء من التردد المنغم فى اتجاه الخط داخل التكوين.



قهوة تركى - ١٩١٤
٣٥,٥x٢٥. سم
- زيت على قماش
- بون
- أوجست ماك - شكل (٩٣)

فلوحة (فتاة ذات معطف أخضر) ذات أبعاد مكانية ولونية جديدة - برؤيا تعبيرية ومستقبليةفى آن واحد ناتجة عن تأثير الفنان بالفن المستقبلى بفرنسا.. ومقابلاته مع رواده.

لوحة قهوة تركى من المرحلة التى سافر فيها الفنان إلى تونس وتأثر بالفن الشرقى الإسلامى والموضوعات الشعبية الواضحة فى تلك البيئة. فنرى ذلك الإحساس الهادئ المفعم بالصفاء اللونى

الواضح فى التكوين العام للوحة فهى عبارة عن رجل جالس بالملابس الوطنية الخضراء وغطاء الرأس (الطربوش) التونسى ذو الشراشيب السوداء الكبيرة على مقعد أسود أمام طاولة قصيرة بنية معطيا ظهره للرائى.ويبدو وجهه من منظر جانبى وباب المقهى محدد باللون الأخضر السميك فى دائرة بسيطة متداخل بزخرفة بسيطة للون البنفسجى الداكن ويبدو جزء من باب بنى داخلى أما الخارج فوق أسطح الدكان تظهر مظلة ذات ألوان صفراء وحمراء وبرتقالية فى خطوط متكررة رأسية وفيها يبدو مساحة مستطيلة كجزء بناء المقهى والسماء الزرقاء الداكنة.

وفى المواجهة نرى قائم ضخم لونه بنى يقطع التكوين ويخفى جزء من جسد الرجل الجالس فى حدة واضحة على أرضية خضراء وصفراء مشوبة بالاصفرار واسعة متضمنة حوالى ثلث مساحة التكوين الأفقية. ونرى فى الجانب الأيسر كرسى مشوب بالبرتقالى فى اتجاه رأسى، وفى المساحة الباقية الرأسية فى الجانب الأيمن والمتبقية بعد ذلك العمود الضخم البنى تبدو مساحات صفراء وبنية فاتحة مجردة وبسيطة..

فالتكوين به تنغيم خطى وترديد واضح نتيجة التفاصيل الخطية الملونة للمقاعد وطاولات القهوة وبابها ذو الإطار الأخضر والمظلة الملونة فى خطوط رأسية، ونلاحظ تلك البقعة البيضاء ذات الخط الأحمر الدقيق فى ثوب الرجل الجالس وما أعطته من مركزية للتكوين تشد العين إليها مع غطاء الرأس (الطربوش).

إن البناء الفنى للوحة (قهوة تركى) ذا خطوط رأسية وأفقية متعدد ولكن نلاحظ العمود الرأسى الحاد الذى يدخل فى التكوين بأسلوب مفاجئ معطيا مفاجأة ومظهرا للرجل الجالس فى ثوب أخضر و(طربوش) أحمر وكرسى أسود فنلاحظ الابتهاج اللونى الواضح وتأثر الفنان بالفن الشرقى ذو الابتهاج اللونى والزخارف المترددة المتكررة لمظلة القهوة وملابس الرجل.

ولكن أسلوب أوجست فى عدم إظهار تفاصيل الوجه ورسمه يوضع جانبى وتثبيت الحركة على وضع موحى بها فى تناغم لونى وإحساس تعبيرى لونى.

٧ - هنريك كاميندونك (١٨٨٩ -١٩٥٧) Henrich Campendonk

ولد فى عام ١٨٨٩ فى كريفلد وتأثر بشدة بمارك عندما التقيا فى سنة ١٩١١ وأتم دراسته فى مدرسة الفنون فى (سندلزرورف) وكان من زملاءه ثورن بيكر T.Prockker (١٨٦٨ -١٩٣٢) وكان يعمل الفترة من ١٩٠٥-١٩٠٩ كمصمم للمنسوجات ونراه يأخذ أسلوبه الشعبى من الفلكلور الشعبى (البافارى) ويتأثر بغموض وبدائية هنرى رسوة، ولكن بأسلوب ديكورى زخرفى خيالى ولم يعبر فى أعماله عن الحركة أو ما يعطى الإحساس بها فنرى أشياءه عبارة عن تركيبات متراصة داخل إطار اللوحة فى رموز مبهمة غامضة فى زخرفة متداخلة مثل لوحة (الرجل والزهرة سنة ١٩١٨). ولوحة (عازفة الشوم) سنة ١٩١٤ ... ونرى شاعرية فى أعماله فى تدريجات الألوان القوية مثل ألوان الزجاج المعشق التى نفذها متأثرا بمصورى أوربا الشرقية والوسطى داخل القصور والكنائس. ونرى فى تلك الرسوم تعبيرية شاعرية لها سمات التكعيبية. فعندما تخلص من تأثير مارك ووجد عالمه الخيالى استطاع أن ينفرد بأسلوب خاص به، وترجع فترة تأثر كامبندوج بمارك إلى سنة ١٩١١ عندما انضم إلى الفارس الأزرق نرى شدة التأثر فى لوحة (حصان يقفز سنة ١٩١١) والتى ذكرت فى تقويم الفارس الأزرق. وذلك واضح من خطاب متعهد الأعمال الفنية الفريد فلنختهم A.Flechtheim إلى مارك(٧١).

(... والآن كامبندونك .. لم أكتب له بعد لما اعتقده بخصوص لوحاته الثلاث الأخيرة الفاسدة، ولا أريد أن أفعل، شيء آخر سوى أن أكون مبهورا بها .. وبينما رسومه الزيتية الأولى توضح مزاجا قويا مستقلا، أجد أن هذه الأعمال الثلاثة تأثرت بقوة بتلك الرياح العاصفة التى تهب منك ومن كاندنسكى ... والنتيجة أن كامبندونك فقد الكثير من اصالته ... ألا تعتقد أنه من الأفضل أن يعود كامندونك ليعمل مستقلا مرة أخرى ... ؟).

وذلك ما حدث فى الفترة التى تلت سنة ١٩١١ فقد استقل هينريك كامبندونك ووجد عالم الخيال والأسطورة الشعبية ورسومات الزجاج الملونة وأنتج أيضا حفرا على الخشب (صياد السمك) فنرى أنه توصل إلى روح الأسطورة والخرافة الشعبية للفن (البافارى) مثلما تأثر الفنان شجال بالفن



الرجل والزهرة
- ١٩١٨
- ٦٠×٥٦ سم
- زيت على قماش
- أمستردام
- هنريك كامبندونك
- شكل (٤٠)

اليهودى وخرافاته. ونراه فى سنة ١٩٢٦ يقوم بالتدريس فى دوسلدورف وفى سنة ١٩٣٥ يهاجر إلى هولندا - ويدرس بأكاديمية أمستردام - وتوفى بها فى سنة ١٩٥٧.

لوحة (الرجل والزهرة سنة ١٩١٨) لهنريك كامبندونك ذات رؤيا أسطورية شعبية فالتكوين الفنى العام للوحة نرى فيه رجل بجلباب أخضر ذو عنق طويل ولحية ممسك بيده بفرع صغير لزهرة غير واضحة التفاصيل وفى صدر جلبابه دائرة بيضاء هى أغلب الظن إحدى تمائم أو تعاويذ السحر والخرفات الشعبية.. وخلفية ذلك الرجل ذات لون برتقالى ساخن وبها دائرة متقاطعة مع وجه الرجل ذات ظلال خضراء ويتقاطع معها إلى أعلى مثلث أخضر والركن الأيسر السفلى دائرة داكنة. ونلاحظ لون جلد الرجل يأخذ الدرجة الصفراء الباهتة وقد حدد الفنان بتلقائية ملامحه الحادة بالأسود فنرى حاجبان سميكان وأعين هى أغلب الظن أعين نسائية وفم أنوثى أحمر داخل لحية سوداء مشوبة باخضرار والعنق طويل واستدارة من أسفل معطيا إحساسا أنثوى.. فاللون فى لوحة (الرجل والزهرة) ذا اتجاه بدائى شعبى فى الأخضر الداكن والبرتقالى والأصفر واستخدام رمز

الزهرة والأيقونة أو التعويذة على صدر الرجل يذكرنا بأعمال مارك شاجال الروسى الذى عاش فى باريس والمحمل بخرافات الشعوب الروسية والقصص الدينى اليهودى.

واللوحة غائب عنها الحيوية والحركة الداخلية ولكن نحس بشاعرية فى الألوان القوية المتأثرة بألوان الزجاج المعشق التى نفذ منها بعض الأعمال الفنان نفسه فيأخذنا هنربك كامندونغ إلى عالم الأسطورة الشاعرى الهادئ الخاص به ذلك الفنان انضم إلى جماعة الفارس الأزرق وكان من أصغر أعضاء الجماعة سنا وتأثر فى بداية حياته الفنية بمارك وكاندنسكى. ولكن بعد فترة يستقل بشخصيته الفنية الذاتية.

* * *

٨ - ماريا دى ويريفيكين.

تعلمت ماريا دى ويريفيكين - على يد الأستاذ الأكاديمى (اليليا ريبين) ولم تستطع التخلص من التقاليد الأكاديمية إلا فى أواخر أعماله. وارتبطت مع (جوالينسكى) وكان يتهمها بأنها رجعية الأسلوب تقدمية الأفكار. ومن المؤسف أن أغلب إنتاجها فقد بعد وفاتها.

وكانت مرتبطة فكريا مع الفنانة (جابريل مونتير) فى بداية حياتهما الفنية.. وكانت حلقة تجمع لفنانى الفارس الأزرق فى ميونيخ مع جابريل مونتر فى إثراء للفكر التقدمى فى الفن والتقاء الآراء والنقاش الفنى الذى يثرى العمل الفنى بوجه عام فكانت مواكبة لنمو الحركة الفنية الحديثة فى ألمانيا.

رابعا : (أ) صالة الشعب - ١٩٠٢

(ب) رابطة محبى الفن - ١٩٠٩

(أ) صالة الشعب Flk Wang

عندما أعلن أوسوز عام ١٩٠٠ (إننى مشغول بتأسيس متحف متخصص ليكسب هذا الإقليم الصناعى إلى صف الفن الحديث) ذلك الإنسان الذى اهتم بالثقافة والفن الحديث والحرف الفنية والذى بدأ فى بناء هذا المتحف عندما كان فى سن الرابعة والعشرين ومن ماله الخاص وعاونه فى التنفيذ (هنرى فان دى فيلد -Henty Van de Velde) وافتتح هذا المتحف كصالة للشعب فى سنة ١٩٠٢.

وفى مؤتمر نظمه (مركز رعاية العمال Worker Welfar Centre أعلن عام ١٩٠٢ أوسوز (ولكن الثقافة ليست مسألة طبقة اليوم، إنها مسألة تهم الأمة ككل. إنها أعظم مسألة فى عصرنا. إنه بالتأكيد سيكون نجاحا منقطع النظير لو أن عشرة آلاف من العمال أمكن إحضارهم ليدرسوا ويقيسوا الكنوز الفنية المكدسة فى متحف. ولكن ما فائدة أن نثار لمعرفة بؤس بيئة شخص ما اليومية إذا لم يكن الشخص فى وضع يمكنه من تغيرها..؟.

هناك سؤال: هل سيكون لنا ثقافة معتمدة على أغلبية الجماهير..؟ ولكن يجب على أولئك الذين يضعون المعايير أن يحققوا ذلك.. وفى المعهد الذى أقمته - حيث المصادر ليست كافية لإحداث تأثير على كل فرد .. فقد قررت أن أحدث انطباعا بواسطة الذين لديهم أعظم تأثير على الناس والأحداث..).

وفى الفترة من سنة ١٩٠٣ إلى سنة ١٩٠٧ تمكن أوسوز من جمع العديد من أعمال الفنانين فنراه يحصل على سبع أعمال لجوجان، ويشترى أعمال لسيزان وماتيس ومونخ وأيضا ست أعمال

لفان جوج حتى نجح فى إثارة التذوق الفنى والتعاطف مع الفن والفنانين لدى الجماهير وخاصة فى تلك المنطقة الصناعية.. وأثار انطباع لدى المهتمين بالفن الحديث داخل المانيا كلها وليس فى مدينة هاجن وبلاد الراين فقط.

(ب) رابطة محبى الفن والفنانين (١٩٠٩-١٩١٣)

أسس (أوسوز) رابطة (محبى الفن والفنانين فى ألمانيا الغربية) فى مدينة دوسلدورف بالتعاون مع عدد من الفنانين الشبان هناك واشترك معهم الفنانين الفرنسيين مع الألمان وعرض أول معرض لهم فى دوسلدورف سنة ١٩٠٩ واشترك فيها عديد من المهتمين بالفن والثقافة ومن خريجى الجامعات وذلك التنوع فى نوعيات الأعضاء أعطى لها فاعلية وقوة.

ونرى أعمال جماعة الجسر وكاندنسكى وجولينسكى وكذلك عديد من الفنانين الفرنسيين أمثال بيكاسو وسيجناك فويلارد وبونارد والمتوحشون الفرنسيون أيضا وذلك ضمن المعرض الثانى للرابطة فى دوسلدورف سنة ١٩١٠ بالإضافة لفنانى الرابطة من فنانى بلاد الراين ومدينة هاجن.

وفى سنة ١٩١١ نشر[٧٣] (احتجاج الفنانين الألمان) German Artistsprotest بواسطة كارل فينين (Karl Vinnen) ومعه بعض الفنانين الأكاديميين الألمان وهاجموا فى هذا الاحتجاج معرض الرابطة سنة ١٩١٠ وهاجموا الاهتمام المفرط من جانب مديرى متحف (صالة الشعب) بالفن الفرنسى.

وأقيم معرض (السوندربند في كولون سنة ١٩١٢) كنوع من التقييم الشامل للحركة الفنية داخل المانيا واهتموا بأهمية فان جوج وسيزان وجوجان وبعد ذلك حلت (السندربند) فى سنة ١٩١٣ بعد أن حققت هدفها من عالمية الفن وإقامة علاقات وثيقة بين الفن الألمانى والفن الفرنسى والأمريكى أيضا. وأقيم معرض الأسلحة بنيويورك فى سنة ١٩١٣.

ونرى من نتائج (رابطة محبى الفن) إقامة معرض تحت عنوان (نهضة التعبيريين) (Rheinische Expressionisten) فى بون سنة ١٩١٣ - وإنشاء علاقات مع جماعة الكوبرى والفارس الأزرق والجماعة الجديدة ببرلين واتجه بعض المؤسسين للرابطة بعد حلها إلى تكوين جماعة (محبى السلام).

ومن أبرز الفنانين فى رابطة محبى الفن والفنانين (كريستان رولفس **Christian Rohlfs**) و(هنريك نوين **H.Nouen**) و(ويلهلم مورجنر **W.Morgner**).

١ - كريستيان رولفس (١٨٤٩ - ١٩٣٨) Christian Rohlfs

يعتبر من معمرى الفن التعبيرى من خلال حياة طويلة فنية مارا بالفن الواقعى والتأثيرى والتقسيمى ثم التعبيرية والتكعيبية وأيضا التجريدية بأسلوب معاصر لعصره ومتقبل لمتغيرات ومسلمات التطور برؤيا فنية أصيلة بعيدا عن الانتهازية العفوية التى تهرول وراء الجديد لمجرد أنه جديد.

ذلك الفنان الألمانى المولود فى الثانى والعشرين من نوفمبر عام ١٨٤٩ فى بلدة (يندورف-هولشتين). وينتقل إلى مدينة (فايمر) ويستقر بها ويدرس الفن هناك ويتأثر بأسلوب مدرسة (فايمر) التأثيرى فى ذلك الوقت فى منتصف الثمانيات.

وفى عام ١٩٠٠ يتحول إلى تصوير الطبيعة والزهور متأثر بالمذهب التأثيرى عندما شاهد أعمال (كلود مونيه) لأول مرة ضمن المجموعة الفنية للفنان (ليبرمان).

وفى سنة ١٩٠١ ينضم إلى الجماعة الجديدة فى برلين وتؤثر فيه أعمال (ادوارد مونش) و(إميل نولد) وتمكنه من رؤيا بعيدة عن الواقع المرئى تلك الرؤيا الذاتية للحياة متمثلة فى الأسطورة والقصص الشعبى عند نولد، والخوف والوحدة والإحساس بالغربة داخل العالم عند (ادفارد مونش) ونرى (كريستيان رولفس) يؤتى بأسلوب يعبر عن اللحظة التى تهرب ويحاول الفنان تثبيتها

واصطيادها فى مقدرة تعبيرية واضحة... وينتج مجموعة من أعمال الحفر على الخشب مثل (السجين).

ولوحته (عودة الإبن المبذر سنة ١٩١٤ - ١٩١٥) منفذة بالتامبرا على القماش. فى رؤيا تعبيرية متأثرا بالأسلوب البيزنطى المسيحى القديم فى الخط الأسود السميك والألوان الحمراء الداكنة على خلفية ذات الوان صفراء مشوشة مثل الرسومات خلف الزجاج الملون ونرى تأثير المدرسة الفرنسية واضحا.

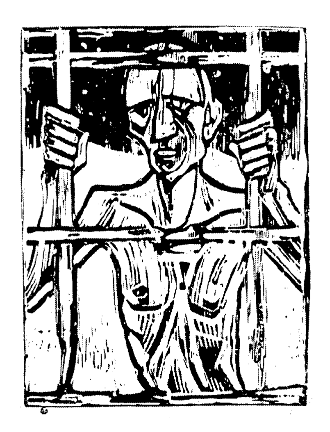
وفى لوحة (كنيسة سويست) عام ١٩١٨ تلك المدينة التى ذهب إليها عام ١٩٠٦ لأول مرة وتقابل هناك مع (ايميل نولد) وانتج هناك العديد من المناظر الطبيعية فى (سويست) بالقرب من (ويستفاليا) وكان قد تجاوز عمره الستين ونراه يؤتى بأسلوب لونى خاص بنشر الألوان الفنية بصورة خفيفة على سطح اللوحة ويرسم مباشرة بالفرشاة بخطوط سميكة سوداء وبنية فوق سطح اللوحة الملون.

ونرى فى لوحة (كنيسة سويست سنة ١٩١٨) رؤيا تكعيبية خيالية.

ويؤتى فى نهايةأعماله بإنتاج من الألوان المائية الشفافية بأسلوب تجريدى وتكعيبى واضح.

ذلك الفنان الذى عبر عن العديد من المدارس الفنية فى القرن العشرين يكتب إلي آخر النقاد رسالة (... إن الخلق الفنى لا أصل له إلا الغريزة الخلاقة وأنها عملية لا يمكن تعريفها ومن يفكر فى تفسيرها...؟؟.

ويعمل أستاذا للفنون بمدينة (هاجن) منذ سنة ١٩٠١ ويتوفى فى الثامن من يناير سنة ١٩٣٨ فى مدينة (هاجن) وكان قد ابتعد عن الشهرة نهائيا ولكن فى عام ١٩٤٩ يقام معرض جامع لأعماله وتخليد لذكراه.



(السجن)
- حفر على الخشب
- كريستيان رولفس
- شكل (٤١)

نستطيع أدراك الشحنة التعبيرية القوية فى لوحة (السجين) لكريستيان رولفس فى ذلك الخط الخشن الأسود المعبر عن القضبان الحديدية وقد تصلبت عليها أصابع السجين فى تلاحم معها والملامح القاسية المعذبة المتمردة على وجه ذلك السجين العارى، والرأس الحليقة، والجسد الضامر العارى والتى تظهر عليه تنويعات خطية خشنة مثل حديد قضبان تماما، ومن خلفه خط مائل يفصل مساحة بيضاء سفلية أخرى سوداء علوية والتكوين بسيط فى مفرداته ولكن ملامح الرجل وإمساك السجين للقضبان بيديه مع استطالة بسيطة لصدر السجين فى رؤيا تعبيرية واضحة مع ضخامة حجم رأس السجين فى ملامح بائسة توحى بالشحنة الانفعالية التعبيرية الموحية بحالة التمرد والاضطهاد التى يعانيها ذلك الرجل خلف القضبان.

٢ - هنريك نوين (١٨٨٠ - ١٩٤٠) Hanrich Nouen

ولد الفنان (هنريك نوين) فى سنة ١٨٨٠ فى بلدة (كاريفالد) على نهر الراين السفلى وسنة ١٨٩٨ يدرس فى دروسلدوف التقاليد الأكاديمية واستقر فى برلين فى الفترة من (١٩٠٦-١٩١١) وتأثر كثيرا بماتيس والفن الشرقى وأبقى على علاقته مع جماعة (الجسر) والجماعة الجديدة ببرلين.

وتتضح فى أعماله التأثيرات الواضحة للفن الفرنسى ممزوج بالفن الألمانى مثل (كريستيان رولفس) وأغلب فنانى بلاد الراين.

ويذهب (هنريك نوين) إلى بلدة (سويست) فى منطقة (ويستفاليا) ليرسم المناظر الطبيعية مع (ويلهلم مورجنر **W.Morgner** ويتقابل مع كريستيان رولفس هناك ومع (أيميل نولد) . ومن أعماله (فى الحديقة سنة ١٩١٣) ولوحة (السامرى الطيب سنة ١٩١٤) ويستقر فى سنة ١٩٣٨ - فى منطقة (كالكار - **Kalkar**) حيث يتوفى هناك فى السادس والعشرين من نوفمبر سنة ١٩٤٠.



(السامرى الطيب) ١٩١٤ - تاميرا على ورق - ١٢٠ × ١٧٠ سم - متحف كولون - هنريك نوين - شكل (٤٣)

يبدو من خلال التكوين الفنى للوحة (السامرى الطيب سنة ١٩١٤) ذلك التأثير الأكاديمى الواضح على نسب أجساد أشخاصه وإن كان هناك انحراف في الخط باستطالة أجساد شخوصه مثل (هنرى ماتيس) والفنان الرومانتيكى (ديلا كرواه) فاللوحة عبارة عن رجل مغشيا عليه فى صحراء عارى الجسد فى حالة إعياء ينقذه رجل يرتدى الملابس العربية وبجواره جواده ووراء الأفق تلال بعيدة ونخلة وحيدة وفى الجانب الأيمن العلوى بقايا كوخ من الأعواد اليابسة فنلاحظ الشحنة الانفعالية التى توحى بها تلك اللوحة فى استطالة أطراف الرجل المغشى عليه وأصابع يده وساقاه ورأس الجواد الملتصق برأس الرجل المضجع فالخط فى هذه اللوحة متخذا تحريفا تعبيرا واضحا والفراغ فى اللوحة

يؤكد البناء الفني للتكوين في شكل هرمي قاعدته جسد الرجل المغشى عليه وقمته سرج الجواد خلف الرجلين في تكوين رصين وثابت والتلال البعيدة المثلثة وبقايا القناة الجافة التي تؤدي إلى النخلة الوحيدة في تعرج حاد مثلثي يعطي الإحساس بالتردد والتنغيم في المحاور الخاصة باللوحة مع ترديد لمثلثات محورية ثانوية داخلية التي خلفتها ساقي الرجل المضجع وذراعيه ونلاحظ تلك الملامح المتعبة على وجه الرجل العاري وصور عضلاته وإنهاكها وتلك النظرة العاطفة على وجه الشخص ذو الملابس العربية.

إنها إحدى رؤيا هنريك نوين التعبيرية بإحساس رومانتكي متأثر بالمدرسة الفرنسية.

٣ - ويلهلم مورجنر Welhelm Morgner

ولد (ويلهلم مورجنر) في سنة ١٨٩١، وتعلم الفن الأكاديمي على يد (جورج تابرت)، وانتظم كعضو في جماعة (برلين الحديثة) في سنة ١٩١١، واشترك في معرض الفارس الأزرق الثاني، ونشرت كليشهاته الخشبية المحفورة في مجلة (العاصفة)، واشترك في معرض (رابطة محبي الفن) سنة ١٩١٢.

وتأثر كثيرا بكاندنسكي وجولينسكي واتجه إلى أسلوب التجريدية التعبيرية بإحساس عاطفي نحو العالم المرئي.

ويقول في سنة ١٩١٢ وقبل ذهابه للحرب: (مجالي في التعبير هو اللون - فبواسطة التركيب الصحيح للون أريد أن أوصل الاله الذي يحيا بداخلي مباشرة.. ليس بواسطة التظليل وتشكيل الألوان ولكن عن طريق التجاور المقصود للألوان المذكرة والمؤنثة. إن الضوء لا يوجد بالنسبة لي على الإطلاق...).

ويذهب للحرب في جبهة القتال في سنة ١٩١٣ ويختفي عن مجال الفن التشكيلي بعد الحرب العالمية الأولى.

خامسا : جماعة برلين القديمة

١٨٩٨ - ١٩١٤

[٧٤] (إن الفن الذى يجروء على تخطى الحدود والقواعد التى ذكرت، لم يعد فنا، إنه صناعة إنه حرفة، ولا يجب للفن مطلقا أن يكون كذلك. ومع كلمة «الحرية» التى أسيء استخدامها كثيرا وتحت لوائها يقع الناس فى الضياع الكامل لاحترام الذات، إن من يبتعد عن قانون الجمال والشعور بالتناغم الجمالى الذى يحسه كل كائن بشرى فى قلبه - حتى ولو يستطيع أن يعبر عن نفسه، فأى فرد يعطى أهمية أولى لاتجاه معين، طريق واحد معين لمواجهة المطالب الفنية النقية يخطىء فى حق المنابع الأصلية للفن. ولكن لايزال هناك الكثير : يجب أن يساهم الفن فى تعليم الأمة.. أنه يجب أن يعطى الطبقات الدنيا الفرصة للارتقاء بنفسها إلى أعلى، عن طريق المثل، نتيجة لجهدها وعملها الجاد.

لقد أصبحت المثل العظمى ميراثنا نحن الأمة الألمانية، بينما فقدتها الأمم الأخرى بدرجة أو بأخرى. فقط الأمة الألمانية تركت النداء بحماية وتقديس ورعاية تلك المثل العظيمة.. وأحد هذه المثل هو أن نعطى الطبقات العاملة الكادحة الفرصة لترتقى بنفسها إلي ما هو جميل وأن تشق طريقها وسط البؤس المعاصر ومرتفعة عنه بشكل أكثر مما هو عليه. عندئذ نخطىء فى حق الأمة الألمانية إذ لم يتحقق ذلك..).

كان هذا جزء من خطاب ويلهلم الثانى عام ١٩٠٢ بمناسبة افتتاح (طريق النصر **Victory Avenue**) فى برلين والمزين (٣٢) تمثال من الرخام الإيطالى وفى نفس الوقت كانت معارض قائمة تضم أعمال فان جوج وباول كاسير مع معرض لسيزان وفى عام ١٩٠٢ معرض ممثل لمدينة ميونخ به ٧٢ لوحة ومعرض آخر أقامه كاسيرر للفريد كوين... وأقامته جمعية برلين التى تأسست سنة ١٨٩٨.

ورد على القيصر الناقد والفيلسوف (هيرمان أوبرست **Hermann Obrist**) بما معناه بقوله أن الأعمال الفنية والآثار الموجودة فى برلين وألمانيا ترضى ذوق القيصر والجنود لأنها من النوع التقليدى ، ولكننا نبحث عن أعمال فنية تعطى تعبيرات عميقة وتأكد الواقع المرئى أمامنا).

وفى عام ١٩١٠ نشأت مشكلة داخلية من جماعة برلين وسببها فوز بيكمان برئاسة الجمعية... وطالب بعض الأعضاء وبينهم (نولد) بإقالة الرئيس السابق (لبيرمان **Liebermann**)... وبعد ذلك فى العرض السنوى سنة ١٩١٠ انسحب سبعة وعشرون فنانا من المعرض وأقاموا معرضا خاصا بهم وتزعم ذلك الاتجاه بخستين **Pechshein** .. وبذلك تأسست سنة ١٨٩٨ .. والتى أعلنت الاتجاهات الاجتماعية والديمقراطية فى الرايخ ستاج سنة ١٩٠٤ **(Reich stag)** ومنها (... ونأمل أن تتحد جمهورية الفن مع ويلهلم الثانى عند إقامتها) وكان فى ذلك الوقت أعضاء الجمعية :-

١ - بيكمان **Beck mann**	٢ - كاندنسكى **Kandinskey**
٣ - فيننجر **Feinnger**	٤ - كالوتيز **Kollwity**
٥ - مونخ **Monch**	٦ - نولد **Nolde**
٧ - ايمييه **Amiet**	٨ - بونارد **Bonnard**
٩ - برلاك **Barlach**	١٠ - دينيس **Denis**
١١ - ماتيس **Matisse**	١٢ - رولفس **Rohlfs**

ومن الأعضاء الذين عرضوا كضيوف جماعة الجسر **Brucke** وأعضاء اتحاد ميونخ للفنانين الجدد - وكذلك المتوحشون **Fauves** وأخيرا بعد سنة ١٩١١ انضم لهم براك **Braque** ودوفى **Dufy** وبيكاسو **Picasso**.

سادسا : الجمعية الحديثة

(١٩١٠ - ١٩١٦)

ونتجت الأزمة التى حدثت فى سنة ١٩١٠ داخل جماعة برلين القديمة والناتجة عن خلاف على رئاسة الجمعية عندما انتخب بيكمان رئيسا .. ثم معارضة نولد للرئيس القديم لببرمان - ثم انسحاب ٢٧ فنان من الجمعية من الاشتراك فى المعرض السنوى سنة ١٩١٠ .

وقاد الفنان بخستين هذا الاتجاه ونظموا معرضا خاصا بهم وبذلك أعلن تأسيس الجمعية الحديثة ... وانضم إليها فنانين من جماعة (الجسر) ونقرأ فى فهرس المعرض الثالث للجمعية الحديثةالذى اقيم فى ربيع سنة ١٩١١ شيء عن برنامجهم(٧٥) ... (التزيين المستمد من فكرة لتأثيريين عن اللون هو برنامج الفنانين الشبان فى كل بلد ، بمعنى أنهم لم يتعودوا على استخدام مبادئهم عن الجسد الذى كان هو طموح التأثيريين ليحصلوا على تأثير بواسطة الرسم النقى .. ولكن بدلا من ذلك فإنهم يفكرون فى المساحة وعلى أساس اللون ... ووضعت مساحات اللون جنب إلى جنب بطريقة جعلت قوانين التوازن التى لا يمكن حسابها والتى فرضتها كميات اللون تلغى الامتداد العلمى الصارم لفضاء متاح . إن مساحات اللون هذه لا تحطم الخطوط الأساسية للأجسام الممثلة ولكن الخط يخدم مرة أخرى بوعى كعامل ليس ليعبر أو يحدد الأشكال ولكن ليصف الأشكال ويشخص تعبير الشعور ويضع حياة رمزية بثبات على السطح .. كل جسم هو قناة اللون ، تكوين اللون والعمل ككل بهدف ، ليس إلى انطباع للطبيعة ولكن إلى التعبير عن المشاعر .. ويختفى التقليد والعلم مرة أخرى من أجل إبداع أساسى ..) .

ونرى نولد يذكر عن الجماعة (٧٦) (ليس هناك جماعة معبرة عن أفضل أعمال فننا الشاب فى العشرين عاما المقبلة **أكثر من هذا** ..) كان ذلك بمناسبةالمعرض الرابع الذى افتتح فى نوفمبر سنة ١٩١١ .. ونرى أن يعد المعرض الرابع للجمعية الحديثة يدب الخلاف بين أعضاءها لاختلاف وجهات النظر فى المشاكل الفنية واختلاف المستويات الفنية فيما بينهم والذى أدى إلى عدم وضوح رؤيا فنية للمشاكل القديمة والمستقبلة فى إمكانيات العمل الفنى داخل الجمعية .

وبذلك حلت الجمعية الجديدة. وانسحب فناني جماعة الجسر وفي سنة ١٩١٢ انضم مرة أخرى (بخستين) إلى الجماعة القديمة وباقي الأعضاء من الجماعة الجديدة انضموا إلى (هيرواث والدين) **H.Walden** وكان في ذلك الوقت يعتبر من أكبر المدافعين عن الفن التقدمي في برلين.

وباقي أعضاء الجماعة الجديدة انضموا إلى باول كاسيرر **Cassirer** باسم جماعة (الأحرار) - وأقاموا أول معرض للجماعة في سنة ١٩١٤.

مجلة العاصفة

أسس هيرواث والدين مجلة (العاصفة) في مارس سنة ١٩١٠ وكانت تدافع عن الحركات المجددة في الفن واعتبر هيرواث والدين من المدافعين عن الفن التقدمي الثوري في برلين وقد احتضن الأعضاء الباقين الشبان من الجمعية الجديدة برلين..

وكان يوزع من مجلته الأسبوعية حوالي ثلاثين ألف نسخة.. وافتتح صالون والدين للعرض.

وكان بها أول معرض لجماعة الفارس الأزرق وكذلك للفنان النمساوي (أوسكار كوكوشكا).

ونراه يفتتح المعرض الثاني للفنانين المستقبلين.. وحقق نجاحا كبيرا وفي سنة ١٩١٢ أصبح والدين وصالته ومجلته قادرة على تقييم المعارض والفنانين كأداة دعاية وإعلان ونقد خطيرة.

وقد بلغت معارض صالون والدين حتى عام ١٩١٢ حوالي المائة معرض ودعى كثير من الفنانين الأوربيين والفرنسيين سنة ١٩١٣ أمثال :

أرب **Arp** - بوميستر **Baumesster** - شاجال **Chagall** - ديلوني **Delounay** - أيرنست **Ernest** - ليجر **Leger** - موندريان **Mondrain** - أركبينكو **Archipenko**.

وتحولت مجلة العاصة **Drst urm** إلى وسيلة دعاية لفن البيع الفني بطريقة تجارية مما أصاب الفنانين بالغضب من مهارة والدين في تحويل المجلة وصالون العرض إلى مساحة تجارية عن طريق أعمالهم الفنية.



شكل (٦) ملصق لغلاف (العاصفة)
سنة ١٩١٠ - أوسكار كوكوشكا

وقـال بول كلى **Klee** سنة ١٩١٢ (.. مرة أخرى فى اليوم التالى نفسه.. كانت هناك فرصة لمراقبة هيروارث والدين الصغير بينما المستقبلون معلقون فى الجاليرى ثانوسر **GALERIE THANNHAUSER** أنه يعطى أوامره ويقفز هنا وهناك مثل الاستراتيجى البارع. إنه شخص ما وبه شيء ما مفقود... إنه لا يهتم حتى باللوحات على الأقل ... إنه فقط لديه أنف جيد يشم شيئا فيها ...).

وكتب مارك فى سنة ١٩١٢ أيضا يقول.. (إن النشاط الذى يقوم به فى الدفع بالجماعات والإعلان مرعب ... أننى سأصاب بالاشمئزاز من (دار العاصفة) فى القريب العاجل ومن البيانات اللانهائية..).

وفى معرضه الكبير والأخير سنة ١٩١٣ أصيب والدين بخسارة مادية ونظم العديد من المعارض المتجولة الصغيرة العديدة داخل ألمانيا وفى لندن وفى طوكيو وفى اسكندنافيا.

وبذلك خدمت (مجلة العاصفة) التى أسسها (هيروارث والدين) الفن التقدمى الحديث وكذلك صالون والدين الذى ساعد فى نشاط ورواج الأعمال الفنية وجعل هناك تقارب بين الجماعات الفنية

داخل ألمانيا فنجد أعمال لجماعة الجسر والفارس الأزرق واتحاد والفنانين الجدد وكذلك الأعضاء السابقين من جمعية برلين الجديدة والمستقبلين والفرنسيين والمتوحشين داخل معارض والدين المتعددة والمتجولة داخل ألمانيا وخارجها ولكن فى النهاية غلب الاتجاه التجارى على المجلة والصالون الخاص بوالدين مما دفع عديد من الفنانين بعيدا عن المجلة والصالون مثل بول كلى ومارك وكوكوشكا.

وقد شرح بول كلى سنة ١٩١٦ رأيه فى (مجلة العاصفة) حيث قال(٧٧) (وعن العاصفة كمجلة) يمكننى القول أنها ممتازة وتدعو لأشياء قادمة ولكنها لم تعد تصلح كممثل لما هو جديد أو قائم بالفعل ويؤسفنى أننى لابد أن أعترض على العنوان الذى هو الآن قديم.. إن السلام العالمى يوجد على الجبهة الثقافية .. إن عقيدتنا تبدو كعاصفة فقط لكبار من الوجهاء).

مجلة (الحدث) Aktion

وهى مجلة أسسها فرانز فيمفرت **Franz pfenphert** فى برلين سنة ١٩١٠ وكانت ذات اتجاه سياسى أكثر ما هى مجلة فنية وكانت تدافع عن الفن التقدمى وقد حاربها وعارضها هير وارث والدين فى بداية صدورها.

مجلة (كونستبلات)

وأسسها باول ويستشيم **Paul westhern** وكان رئيس تحريرها وكانت تهاجم من مجلة (العاصفة) باستمرار لنقدها لبعض الفنانين المشاركين فى (صالون والدين).

وظهر فى ذلك الوقت فنانين غير منتمين إلى تجمعات رسمية فنية وبعدوا عن إصدار البيانات المتمردة وأنتجوا أعمالا فنية لها قوتها وقيمتها فى الحركة الفنية فى ألمانيا وأوربا مشاركين فى إعطاء الملامح الأساسية لفن القرن العشرين وقد عرفوا بالفنانين المنعزلين مثل : أوسكار كوكوشكا - ليونيل فينجر - الفريد كوبن - لودويج ميدنر - ايجون سخيل - كارل هوفر - بولا هود وزوف بيكر - أرنست بارلاخ.

أوسكار كوكوشكا (١٨٨٦ - ١٩٨٠) Oskar Kokoschka

ولد كوكوشكا فى أول مارس سنة ١٨٨٦ بمدينة بشلارن فى النمسا ودرس التصوير فى فينا فى مدرسة الفنون نظير حصوله على مكافأة مالية تشجيعية مقابل عمله مدرسا بعد التخرج وكان وقتها فى سن التاسعة عشر عام ١٩٠٥ - وتعلم فى هذه المدرسة التى كان يغلب عليها الطابع الزخرفى الرسم والخط والتغليف والطباعة . . ولم يتعلم الرسم الزيتى .

وفى سنة ١٩٠٦ يشاهد لوحة (الحياة مع الأناناس ١٩٠٧) لفان جوج ويتأثر بها بعمق وكذلك الرسوم اليابانية التى اعجب بتسجيل الملاحظة السريعة للحركة بها بطريقة صحيحة . وكذلك تأثر بالفنان جوستاف كليمت **Gustav klimt** ذلك الفنان ذا الأسلوب الدقيق البعيد عن التظليل .

ونرى كوكوشكا يرسم الموديلات وأطفال السيرك الضعاف البنية ويقول الفنان عن رغبته هذه[٧٨] (. . . لأنه يمكنك أن ترى مفاصلهم وعضلاتهم وأعصابهم بوضوح أكثر . . . ولأن أثر كل حركة يتشكل بتركيز أكثر معهم) .

وفى سنة ١٩٠٧ يلتحق كوكوشكا بورشه فينا (أسسها جوزيف هوفمان سنة ١٩٠٣) واشترك فى معرض ورشة فينا سنة ١٩٠٨ برسوم على الأقمشة ورسوم كتاب (الشباب الحالم) برسوم محفورة ونشرته (ورشة فينا) ونراه فى عام ١٩٠٨ يكتب مسرحية (أبو الهول والرجل القش) ومسرحية (قاتل آمال النساء) وصمم إعلاناتها وعرضت فى سنة ١٩٠٩ فى المسرح المفتوح الملحق بالكنسوتشو . . ونرى فى رسومه لمسرحيته (قاتل آمال النساء) أن أعصاب شخصياته مرئية وبارزة فوق سطح الجلد بأسلوب تعبيرى حاد . . ولا يخطر على أحد أن الفنان نفسه كان دائم الشكوى من آلام فى أعصابه .

ونراه يكتب الشعر ومنه قصيدة طويلة عام ١٩١٠ بعنوان (الحالمون) بها رسومات محفورة وله مجموعة قصصية مترجمة إلى الفرنسية بعنوان (خيالات الماضى) .

وتعرف عن طريق أدولف لوس بعديد من الشعراء أمثال كارل كروس **Kraus** . محرر مجلة **(Die Fockel)** وبيترا لتنبرج **(P.Altenberge)** وقد نفذ لهما رسوما شخصية لكل منهما ورسم العديدْ من الصور الشخصية مثل لفرولوس **Fru Loos** وعالم الأحياء البروفيسور فورل **Forel** وفى سنة ١٩٠٩ يترك كوكوشكا (ورشة فينا) ومدرسة الفنون هناك ويرحل فى سنة ١٩١٠ إلى برلين ويرسم العديد من الصور الشخصية ويتصل بهيروارث والدين وتكتب عنه مجلة (العاصفة) وتنشر لوحات مسرحيته (قاتل آمال النساء) وينتشر اسم كوكوشكا فى برلين عن طريق معرض صالون والدين .

وكذلك عرض له باول كاسيرر بعض لوحات ذهبت بعد ذلك إلى متحف (فولكوانج) فى هاجن وضمن له المتعهد كاسيرر شراء أعماله فور إنتاجها .

ونراه يشارك فى معارض صالون والدين وجماعة برلين - والسوندر بند فى كولون واتحاد الفنانين الجدد فى ميونخ - وساهم فى منشورات الفارس الأزرق .

وفى ربيع سنة ١٩٩١ يذهب إلى فينا ويعرض هناك فى معرض هاجنبند ويقابل بالنقد والرفض الحاد .

ونراه يرسم المناظر الطبيعية والمواضيع الدينية ويرسم الخطوط بطريقة منشورية ملونة وذات مساحات ملونة . . وكان يبحث فى هذه الفترة عن إعطاء اللون قيمة عنصر حسى مادى وليس مجال تعبيرى فقط وليس وسيلة لإعطاء إحساس بالشكل والفراغ فقط .

وفى سنة ١٩١٣ يذهب كوكوشكا إلى إيطاليا ويقابل فنانى فينسيا فيرونيس **Veronese** تينتوريتو **Tintoretto** تيتيان **Titian** واهتموا به وشجعوا تجاربه فى اللون والفراغ .

وأنتج لوحة المنظر الطبيعى - يؤكد فيه عمق اللون ووحدة الفراغ الكونى الذى أصبح دائما هو الأسلوب المميز لأوسكار كوكوشكا .

وفى سنة ١٩١٤ ينتج لوحة (كبرياء الريح العاصفة) وتبدو بها قوة اللون المعبر بانطلاق غير محدود .

وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ يتطوع للخدمة العسكرية ويصاب فى صدره ورأسه ويبقى حتى سنة ١٩١٧ يستجم فى دريسدن وينتج أعمالا بها الصفات العنيفة العصبية وأنتج لوحات مثل (اللاجئون سنة ١٩١٦) .

وفى سنة ١٩١٩ يعين أستاذا فى أكاديمية الفنون الجميلة فى دريسدن وأنتج لوحة (ذات الرداء الأزرق سنة ١٩١٩) . . وترك فى سنة ١٩٢٤ - الأكاديمية وذهب إلى رحلة طويلة إلى الشرق الأوسط وأوروبا وشمال أفريقيا .

وفى سنة ١٩٣١ عاد إلى فينا وتعرض للاضطهاد من جانب النازيين وعرضت أعماله فى معرض (الفن المنحل) فى ميونخ وتعطى لأعماله الجائزة الأولى وذهب إلى براغ وهرب إلى لندن فى سنة ١٩٣٥ خوفا من النازيين .

واستقر بعد الحرب العالمية الثانية فى سويسرا وقام بتدريس التصوير الزيتى فى سالزبرج .

وكان كوكوشكا يبحث عن الروح العارية للأشخاص الذى يرسمهم وذلك واضح من رسوم مسرحيته (قاتل آمال النساء) وكذلك الرسم الشخصى لعالم الأحياء الدكتور فورل **(Forel)** ورفض العالم أخذها لأنها لا تشبهه ولكنها بعد عامين أصبحت شبه الشخص تدريجيا . . . فنرى أن فى أعماله كان يعرض آلامه وأحزانه وعذابه الذاتى . . . وقد أطلق كوكوشكا على هذا الأسلوب فى عرض الباطن والداخل الذاتى جدا (بالبعد الرابع) وقال إن هذا البعد يعتمد على القيمة الإبداعية للرؤيا المتأنية النافذة فى حين الأبعاد الثلاثة المعروفة الأخرى تعتمد على مجرد الرؤية البصرية العادية .

وقد أكد إحساسه ذلك الناقد والشاعر كارل كروس فى قوله :

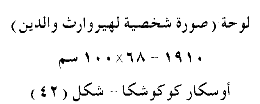
(إن غرورى الذى لا يهتم بجسمى . . سيرضيه أن يميز نفسه فى القوة الشاذة . ولو أنه اعترف بروح الفنان فيه ، وأنا فخور بشهادة كوكوشكا لأن صدق الموهبة تؤدى تحريف أصدق من التشريح ، ولأنه فى وجود الفن فإن الواقعية تكون خداع بصرى . . .) .

ومن أهم أعماله الصورة الشخصية لهيروارث والدين سنة ١٩١٠ والصورة الشخصية أوجست فورل (سنة ١٩٠٩) ولوحة (كبرياء الريح العاصفة سنة ١٩١٤) ولوحة (اللاجئين سنة ١٩١٦-١٩١٧) ولوحة (قوة الموسيقى سنة ١٩١٨).

ونراه ينزح إلى (تشيكوسلوفاكيا) بعد الحرب العالمية الثانية هربا من الاضطهاد النازى... ويصل إلى لندن عام سنة ١٩٣٨ ويشغل وظيفة أستاد فى الأكاديمية الصيفية لمدينة (سالزبورج) ويعتبر من المعادين للفاشية النازية.

ويتوفى أوسكار كولوشكا في الثانى والعشرين من شهر شباط سنة ١٩٨٠.





لوحة (صورة شخصية لهيروارث والدين)
١٩١٠ - ٦٨×١٠٠ سم
أوسكار كوكوشكا - شكل (٤٢)

نفذ كوكوشكا تلك اللوحة فى الفترة التى انتقل فيها إلى برلين. ونفذ العديد من الصور الشخصية وكذلك الرسوم الخاصة بمسرحيته (قاتل آمال النساء) والتى أعيد إنتاجها فى مجلة (العاصفة).. وكان قد حظى فى تلك الفترة بالشهرة بسبب كتابه (العاصفة) عن أعماله فنلاحظ فى لوحة (هيروارث والدين) التعبير المتحفز على ملامحه وتلك الأعصاب النافرة البارزة على يده اليسرى باللون الأحمر وتلك التأثيرات اللونية الواضحة على ملامحه وبقايا النظارة الطبية فى تحفز

وترقب وهو يسير معبرا عن شخصية ذلك الفنان التى تحول إلى مدافع عن الفن التقدمى فى برلين فى تلك الفترة وقام بدور هام عن طريق مجلته الدورية (العاصفة) وقاعة عرضه والمعارض المتجولة داخل وخارج ألمانيا للعديد عن الفنانين الألمان التقدميين. فنرى اللوحة تعبر عن شخصيته المتحفزة الديناميكية البارعة التى كانت تشتم الجيد فى الأعمال الفنية وتشجعه ببراعة ومهارة فائقة كما قال عنه بول كلى سنة ١٩١٢ .

تلك بعض الميزات الشخصية لصاحب الصورة.. ونرى إلى أى مدى نجح كوكوشكا فى التعبير عنها فى التحفز ، والذكاء ، والسيطرة مستخدما أسلوبه الخاص فى اللون القوى الجرئ فى الخلفية الداكنة المشوبة بالبنى والأحمر والأسود ... ومعطفه البنى المشوب بالاصفرار والأسود فى بساطة معبرة وغير غافل لأى تفاصيل ثانوية ... وتلك التهشيرات البيضاء فى الخلفية وأمام جسده منمه على انطلاقه وسيره إلى الامام دائما ويده الضخمة المتحفزة المنثنية فى خطوة شبه عسكرية متحفزة وملامح الاهتمام والجد الواضحة عليه. إنه هو كما يعرفه الفنان فى الداخل والخارج كما يقول.



لوحة (كبرياء الريح العاصفة)
- أوسكار كوكوشكا
- (العاصفة) شكل (٤٥)

أنتج أوسكار كوكوشكا لوحة (كبرياء الريح العاصفة) أو (العاصفة) فى الفترة سنة ١٩١٤ التى كان قد عاد بعدها من إيطاليا وقابل الفنانين الإيطاليين ورأى أعمالهم وشاهدوا أعماله. ولقى تشجيعا منهم فى تجاربه فى اللون والفراغ داخل التكوين العام للوحة.

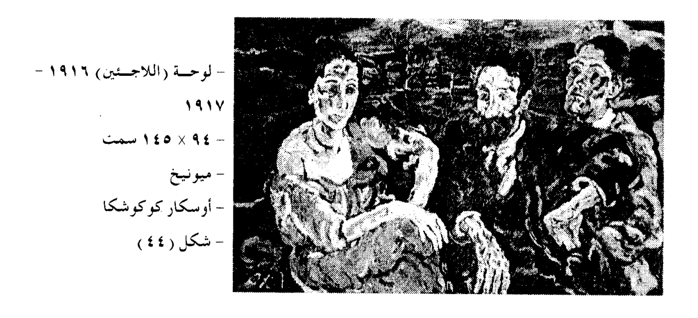
فنراه يصور شخصياته محملة باحاسيسها الداخلية الذاتية مؤكدا على وجوه تلك الشخصيات ... في تعبيرية نفسية ذاتية حادة فلوحة (العاصفة سنة ١٩١٤) نرى قوة اللون المصعدة إلى أقصى درجاتها بحيث نلاحظ أن اللون هو الخط والتنغيم والتردد المسيطر على التكوين العام فنلاحظ تلك الضربات المتقطعة من مساحات اللون المنفصلة والمتصلة فى آن واحد عن حركة داخلية بنائية للشكل العام للتكوين. فلم يفصل اللون بين الرجل والمرأة النائمين وبين المجال الكونى الذين هم به - فنراه وضع الشخصان داخل دوامة لونية متداخلة بنفس الدرجات اللونية المتداخلة ولكن بحساسية تعبيرية مفرطة في إمكان التميز لتفاصيل أجساد الرجل والمرأة فى سهولة داخل تلك التنويعات اللونية القوية فنراه أعطى ظلا هادئا خلف الذراع الأيمن ورأس الرجل مائل للبنى وكذلك عن ساقه اليمنى وخلف ساقى المرأة وبذلك أوحى بالخط الخارجي لجسميهما.. ونلاحظ تلك الملامح المرهقة المستسلمة على محيا المرأة وتلك النظرة الثاقبة إلى أبعاد مترامية على ملامح الرجل.

نلاحظ تلك الأعصاب الظاهرة على سطح جلد أيدى الرجل فى إحساس بالزمن والدهر والمقاومة.

ونراه لم يعطى التفاصيل المحددة للنسب التشريحية صراحة ولكنه أوحى إليها من خلال تأثيرات اللون المعبر المتداخل فجاء التعبير أقوى وأشمل ومصعدا باستخدام اللون وإمكانياته إلى أقصى درجة.

فاللون الأخضر الباهت والبنفسجي و بقايا من الأحمر لهم الغلبة على التكوين مع ظلال سوداء وبيضاء.

ونرى الفنان قد أعطى الفراغ الكونى نفس التنويعات والحركة الديناميكية المتداخلة فى الجزء الأعلى الأيمن من التكوين الفنى العام للوحة. فأتى الفنان بتكوين فنى عام قوى من الناحية البنائية واللونية تدفع المشاهد بالإحساس بالشحنة الانفعالية داخل البناء الفنى للوحة وتحثه على استيضاح تفاصيل الأسلوب الفنى نفذت به تلك اللوحة.



- لوحة (اللاجئين) ١٩١٦ - ١٩١٧
- ٩٤ x ١٤٥ سمت
- ميونيخ
- أوسكار كوكوشكا
- شكل (٤٤)

أنتج كوكوشكا لوحة (اللاجئين) فى الفترة (١٩١٦-١٩١٧) وهى المدة التى قضاها للنقاهة فى دريسدن بعد تطوعه فى الخدمة العسكرية عند اندلاع الحرب العالمية الأولى وأصيب إصابة خطيرة فى رأسه وصدره سنة ١٩١٥ وبعدها مكث فى دريسدن للنقاهه وأنتج لوحات هناك لها المزاج العصبى والقلق الكئيب نتيجة لمرضه.. وقد نجح فى عرض صراعاته ومخاوفه وهواجسه مثل لوحة (اللاجئين) ويقول هو نفسه عنها لمؤرخ الفن (الفينيس هانز - **H.Fietze**)[٧٩] (وكان هناك وقت عندما عرفت كيف أستحضر جوهر الشخص. ودعنا نقول «روحه». بمثل تلك البساطة لدرجة أن الخط الرئيسى جعل الفرد ينسى مصادفات العناصر التى حذفت... وقد نجحت فى ذلك فى بعض المناسبات.

وكانت النتيجة «شخص» بطريقة اللوحة التى يرسمها الفنان لصديق له من ذاكرته... تكون أكثر حياة فى تأثيرها من المنظر الحقيقى له.. لأنها مركزة كما لو كانت بعدسة ولذلك تكون قادرة على الإشعاع. وما أفعله الآن هو أن أكون تركيبات من الوجه البشرى موديلات مثل الناس الذين يتصادف أن يحتكون بى لفترة طويلة الآن.. الناس الذين يعرفوننى، والذين أعرفهم فى الداخل والخارج نتيجة لأنهم يترددون على مثل الكوابيس.. وفى هذه التكوينات صراع قائم يعارض بعضه بصلابة مثل الحب والكراهية وفى كل لوحة أبحث عن (المصادفة) الدرامية التى سترتقى بالأرواح

الفردية رلى رتبة أعلى إن اللوحة التى رسمتها فى العام الماضى والتى أعجبتك (اللاجئون) كانت من هذا القبيل..) .

ورسم الفنان لوحته (المغامرون) بعد ذلك بنفس الأسلوب والإحساس فنرى لوحة (اللاجئين سنة ١٩١٦-١٩١٧) ذات إحساس انقباضى واضح فى اللون ونظرة العيون المتسائلة فاللوحة عبارة عن رجلين وامرأة فى خلفية زراعية جبلية خربة بملابس فضفاضة منثنية أحدهم يطلق لحيته بمعطف أسود والمرأة ذات رداء أحمر تكشف عن صدرها والرجل الثانى يقف خلف الأول فى معطف مائل للاصفرار. وأعصاب الأيدى نافرة وظاهرة على سطح جلد الرجل ذو اللحية وقد مد يده اليمنى فى اتجاه المشاهد واليد اليسرى وضعها فى خاصره وقد جلس جلسة غير مستقرة على سور حجرى أو حجر كبير ربما وأيضا المرأة وضعت ساق على ساق ويدها اليمنى ممتدة على ساقها اليمنى أما اليسرى فوضعتها فى خصرها والرجل الخلفى وضع رأسه إلى أعلى فى نظرة متسائلة.. الملامح للرجلين والمرأة ذات تعبير درامى قوى الملامح محددة ومكتئبة ومركزة بواسطة اللون جميع التقاسيم فى الوجه أخذت درجة لونية مصعدة عالية تنم عن بصمات المأساة والمعاناة التى يعانيها أشخاص أوسكار كوكوشكا فى عالمه المأساوى السياسى الاجتماعى الذى تميز به بعد إصابته فى الحرب العالمية الأولى ومعاداته للنازية بعد ذلك بأعوام.

فأسلوبه فى اللون واضح بحيث نراه يصعد درجاته من خلال تنويعات اللون بتدريجات متكررة فى دائرية رأسيا وأحيانا مستخدما الأبيض والأسود فى تداخل مع اللون الأساسى وذلك واضح فى رداء المرأة الأحمر فى ظلال سوداء وبيضاء. وأيضا فى معطف الرجل الأسود والمعطف الأخضر... وتلك العروق والأعصاب الظاهرة على سطح الجلد فى سمات أعمال كوكوشكا مثل أعمال (أوجين سخيل ١٩١٨-١٨٨٩) الفنان الألمانى - فنرى الخلفية وارتباطها مع أشكاله وشخوصه فى ترابط لونى قوى فهؤلاء اللاجئين الذين أبعدوا عن ديارهم بالقوة أو بالاضطهاد مرتبطين بالأرض والبيئة برغم ظروف الهجرة الإجبارية أنها خلفية مأساوية فى سماء ملبدة بالسحب وأشجار بعيدة وتلال حزينة

وقد اصطف هؤلاء اللاجئين استعداد للصور التذكارية ربما أو لإعادة الذكريات أو للعودة لبلادهم والمقاومة المسلحة ربما... إنها نظرات ورؤيا كبيرة تتسع للعديد من الاحتمالات فى تلك الأعين الواسعة الساهمة والقسمات المجعدة المغرقة فى التفكير والذكريات البعيدة.

ونرى تلك الوردة الحمراء بجوار المرأة، هل هى زهرة حقيقية أو جزء من رداء المرأة... ونرى تلك الملابس الرثة التى كانت أنيقة وذلك واضح من رباط العنق وشكل شعر المرأة... إنها ظروف الحرب ونتائجها السيئة على المجتمع من قتل وتشريد وهجرة إجبارية.

لقد وفق الفنان فى إعطاء الشحنة الانفعالية التعبيرية لطافة من البشر ظهرت إلى سطح المجتمع نتيجة لمشاكل الحرب وويلاتها..

* * *

٢ - ليونيل فينينجر (١٨٧١ - ١٩٥٦) Lyonel Feininger :

ولد ليونيل فينينجر فى نيويورك ١٧ / يوليو سنة ١٨٧١ من أبوين ألمانيين هاجرا إلى أمريكا وكان يتكسبا من الفن الموسيقى.. وأرسل إلى ألمانيا لدراسة الموسيقى سنة ١٨٨٧ ولكنه اختار فن التصوير ويعتبر ليونيل فينينجر من الفنانين المعدودين الذين اعترفوا بأنهم تعبيريين.. وفى معرض رسالة إلى باول ويستهيم سنة ١٩١٧ قال : (.. إن كل عمل مفرد يصلح أن يكون تعبيرا عن حالتنا الشخصية الفكرية فى تلك اللحظة بالذات وعن الحاجة التى لا مفر منها إلى التخلص بواسطة عمل إبداعى مناسب. فى الإيقاع والشكل واللون ومزاج اللوحة...).

وفى سنة ١٩١٩ يوجه والتر جروبيوس الدعوة إلى ليونيل فينينجر للتدريب بأكاديمية الفنون فى فيمار... وكان يبلغ الثامنة والأربعين عاما وقتها.

وكان قبلها قد لقى التقدير والاعتراف فى كفنان مصور عندما أقام هيروارث والدين أول معرض لجميع أعمال ليونيل فينينجر سنة ١٩١٧ فى صالة (ايستريم) وكان يحتوى على ١١١ رسما

زيتيا ... وكان وقتها في السادسة والأربعين وفي سنة ١٩١٩ . يعين أستاذا في هيئة تدريس الباو هاوس **Dau Hous** في وايمر .

وعرف فينينجر كفنان رسوم كاريكاتورية سياسية في برلين وكان ينشر أعماله الكاريكاتورية في المجلات الأسبوعية الفكاهية مثل **Lustige Blettee** والملحق اليومي **Berbiner Iageblatt** وبدأ يشعر بذهدة للرسم الكاريكاتوري منذ سنة ١٩٠٥ وقد كتب لزوجته (إنني فقط فنان على أى حال وليس في النكات الحمقاء التي عرفت بها ...) وتأثر بمناظر بلدة وايمر وثوريخيا - عندما شاهدها في سنة ١٩٠٥ ونراه في سنة ١٩٠٦ - يذهب إلى باريس للمرة الثانية (الأولى عندما كان في الثالثة والعشرين بمدرسة الفنون بباريس) وينتظم في مرسم الإيطالي كولاروس **Colarassi** .

وتردد على مقهى (دوم - **Cafe du Dime**) وتقابل مع ماتيس ومول **Moll** وبيرمان **Puermann** وليفي **Jevi** واستمر في باريس حتى سنة ١٩٠٨ ورسم مناظر من نورماندى والبلطيق والغابة السوداء ... وتوصل إلى وحدة بين الجسم والفراغ وتمسك (بالواقعية المعتادة) ... وأدرك أن (ما يرى لابد أن يعاد تشكيله داخليا وبلورته ..) .

وعاد إلى برلين وحتى سنة ١٩١١ نرى أعماله متأثرة بأسلوبه الكاريكاتوري القديم .. وتأثر بالوحشيين في استخداماته للون وأنتج لوحات صامتة عديدة .

وفي سنة ١٩١١ يذهب في إحدى زياراته إلى باريس ويتقابل مع التكعيبيين ويتأثر بأسلوبهم المركب من الإيقاع الشكلي واللون الموحى بالترديد الداخلي وخاصة الأسلوب البلوري والمنشوري وأنتج لوحات مثل (سباق الدراجات) سنة ١٩١٢ .

وفي سنة ١٩١٢ يتعرف على أعضاء جماعة (الجسر) ويصادق هيكل وشميدت روتلوف وكوبن .. وعرض في إحدى معارض هيرواث والدين سنة ١٩١٣ .

وقال عن هذا المعرض إلى كيوين (... ولكن الشعور بالعمل على الآخرين .. كل منهم بأسلوبه يحاول أن ينفذ إلى أعمق شكل التعبير ، هو شعور منعش ...) .

ونرى بعد ذلك تأثير دراسته للموسيقى وتشبعه بها من والديه ونفسه يذكر (أن لولا الموسيقى لما أصبحت رساما) .

وأنتج رسوما خشبية (حفر) فى تداخل متكرر غامض مخيف مثل ديكورات فيلم(٨٠) (الدكتور كاريجارى) .

ونراه فى سنة ١٩١٦ ينتج لوحة (زيرخو الخامس **Zerchaw-5**) وبها راحة وهدوء ونرى لوحة (المستحمون **2**) سنة ١٩١٧ فنرى الفنان يؤتى بأسلوب تكعيبى تعبيرى وتفرد فى هدوء بسيط وسكون بعيد عن الحركة أو الإيحاء إليها من قريب أو بعيد وكذلك بقايا السفن تحولت إلى مسطحات هندسية متداخلة فى تألف لونى بعطى الإحساس بالزخرفة الديكورية .

ونرى فى لوحة (مجداف السفينة البخارية) سنة ١٩١٣ تختلف كثيرا عن مرحلة سنة ١٩١٧ حيث نرى من أهم أعماله لوحة (جسر ٣) سنة ١٩١٧ ذات الإحساس التكعيبى والخطوط الحادةوالظلال السوداء القاتمة والتداخل المساحى المتردد بين المثلثات والدوائر والخطوط المنطلقة فى امتداد لا نهائى خارج إطار التكوين الفنى معطى إحساس بالانطلاق والتصارع بين المنازل فى الجانب الأيمن العلوى وثنايا الجسر الدائرية السفلية وسطح الجسر عبارة عن ثلاث مساحات لونية متوازية بادئة من قاعدة مثلثات ومتجهة خارج إطار اللوحة معبرا عن العبور إلى عالم آخر .. وتبدو الهارمونية الموسيقيةواضحة فى لوحة (جسر - ٣) والتركيب المساحى واللونى فى تداخل معطى الإحساس بالحركة الداخلية للوحة .

ونرى ليونيل ترك الباو هاوس فى (داتو) عام ١٩٣٣ وفى سنة ١٩٣٦ يكون جماعة (الأربعة الزرق) مع كاندنسكى وبول كلي وجوالنيسكى وتعرض أعمالها فى ألمانيا وأمريكا .

وفى سنة ١٩٣٨ يترك ألمانيا لأسباب سياسية (لمطاردة النازيين له) إلى نيويورك مسقط رأسه ويتوفى فى ١٣ يناير سنة ١٩٥٦ هناك .

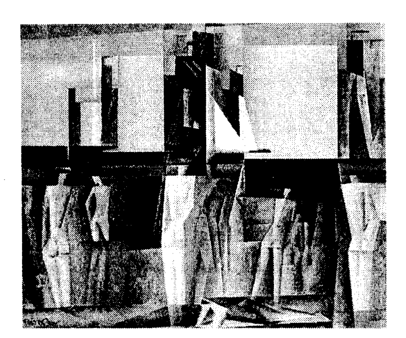
مجداف السفينة البخارية

١٩١٣ - ٨١×١٠٠,٥سم - زيت على قماش - ليونيل فيننجير

أنتج ليونيل فيننجير لوحته (مجداف السفينةالبخارية) سنة ١٩١٣ بعد عودته من باريس ومقابلاته للتكعيبيين هناك واهتم بالتكوين المنشورى للوحاته وأنتج لوحة (سباق الدراجات سنة ١٩١٢).

وبعد عودته لألمانيا يتقابل مع جماعة (الجسر) ويصادق هيكل - وشميدت روتلوف ويتعرف على كوبين.

نراه فى تلك الفترة التى يبحث فيها عن التركيز الفنى بعكس التكعيبيين الذين كان هدفهم من التبسيط هو تشريح الأشياء وردها إلى أصلها الأساسى... وبذلك نراه ينتج لوحة (مجداف السفينة البخارية) سنة ١٩١٣ برؤيا تجريدية وأسلوب تكعيبى تعبيرى ذات ألوان هادئة مسيطرة عليها فى بساطة فى تكوين مساحى بنائى بسيط يتوسطه دائرة يبدو منها منتصفها وفوقها مساحات من المستطيلات والمربعات والمثلثات المنشورة وأسفلها خطوط متصارعة متداخلة فى اتجاه أفقى ومثلثى أحيانا... معبرا عن حركة (تروبين) أو مجداف السفينة الدائرى داخل الماء وما يفعله أثناء حركته من تغيرات فى سطح الماء الساكن فيحوله إلى حركة ديناميكية سريعة حاول تسجيلها الفنان بمقدرة تركيزية وبأسلوب تكعيبى مستخدما ألوان بسيطة هى الأخضر والأصفر المشوب بالأخضر وأيضا مستخدما ظلالا سوداء بسيطة جدا ومكثر من استخدام الأبيض معطيا هدوءا وراحة وبهجة داخل التكوين بعكس ما أنتجه فى فترة بعد الحرب حيث نلاحظ الإكثار من الظلال السوداء الداكنة خلف مفردات تكوينه مثل لوحة المستحمون -٢) شكل (٨١) سنة ١٩١٧ ولوحة (زيرخو الخامس) سنة ١٩١٦... فنرى الهدوء والتفاؤل واضح فى لوحة (مجداف السفينة البخارية سنة ١٩١٣) ذات الأسلوب التكعيبى التعبيرى برؤيا تجريدية لونية بسيطة.



(المستحمون-٢) ١٩١٧
-١٠١×٨٥ سم - لندن - مجموعة
(هارى فولد) - ليونيل فيننجير
- شكل (٤٩)

يقول ليونيل فيننجير : (إننى لا أفترض أننى سأمثل الموضوعات البشرية بالمعنى العادى فى لوحاتى.. ولكن من ناحية أخرى فإن الإنسانية هى الشيء الوحيد الذى يحركنى فى كل شيء - فبدون المشاعر الإنسانية الدافئة لا يمكنى أن أعمل شيئا).

تلك بعض آراء حول تمثيل الشكل البشرى وأثره على أعماله التى يستمدها من الشكل الإنسانى فنراه يتأثر بالمدرسة التكعيبية والتجريدية اللونية نتيجة لمشاهدته أعمال المدرسة الفرنسية وزيارته لباريس .. وأدرك أن (ما يرى لابد أن يعاد تشكيله داخليا وبلورته..).

فنراه يعيد تشكيل الجسد البشرى فى خطوط هندسية حادة ومرنة فى تداخل مع الخلفية وتآلف مستخدما سكين المعجون المليئة باللون وبقاياه معطيا ملمسا لونيا مميزا لأعماله فنرى فى لوحة (المستحمون 2) عام ١٩١٧ - قد بسط أجساد الأشخاص فى لباس البحر فى خطوط مستقيمة غالبا منحنية ببساطة ليظهر تفاصيل الخصر والجذع وقد توصل فى هذا إلى تجريدية برؤيا تكعيبية لأشخاصه فنرى بقايا **السفن والقوارب** تحولت إلى مثلثات فى أعلى التكوين ومستطيلات ومكعبات وأجساد المستحمون على **الشاطئ** تداخلت مع أخشاب السفن ورمال الشاطئ تحولت أرضية مسرحية .. فى لوحة (المستحمون ٢) تأخذ الاتجاه المسرحى الزخرفى الواضح من اللون وتبسيط الجسد البشرى لدرجة إلغاء الحركة أو الإيحاء بها فى أعماله، فى هدوء ساكن أفقد اللوحة الحيوية

والإحساس الانفعالى بها وأعطى ظلالا سوداء خلف أشخاصه فى محاولة لتحطيم الخلفية وإخفاء تفاصيل الجسد البشرى متأثرا بفترة الحرب وما تركته عليه من آثار نفسية مقلقة.

فنرى اللون الغالب هو الأخضر ودرجاته مع تنويعات من البرتقالى والبنى المشوب بالأزرق والأخضر مؤكد التناقض اللونى المنوع باستخدام مساحات بيضاء وظلال كثيفة سوداء داخل التكوين الفنى العام للوحة.. التى اختفت منها الحيوية وأصبحت كخلفية ديكورية باردة.

٢ - الفريد كوبن (١٨٧٧ - ١٩٥٩) Alfred Kubin

ولد الفريد كوبن فى ليتمرتس بألمانيا فى العاشر من أبريل سنة ١٨٧٧ عمل لفترة كرسام فى المجلات الألمانية.

فنراه يشترك فى المعرض الأول لاتحاد الفنانين الجدد بميونيخ عام ١٩٠٩ بسبعة أعمال وهى عبارة عن لوحات غير ذات موضوع متأثرا بما رآه تحت المجهر لبعض الكائنات والأملاح والأخشاب والأوراق والنباتات... وكان من ضمن العارضين فى هذا المعرض كاندنسكى وجابريل مونتر وجولنسكى ... وفنانون آخرون.

وفى سنة ١٩٠٩ نرى كوبن يؤلف رواية (الجانب الآخر) وهى التى أعطته الفرصة المشاركة فى الفن التقدمى فى ذلك الوقت مما أعطاه الفرصة فى المشاركة فى لمعرض الثانى للفارس الأزرق وأيضا عن طريق صداقته مع كاندنسكى نراه يشترك فى معرض (الهير بستسالون) تحت رعاية مجلة (العاصفة).

ونرى أسلوب الفريد كوبن قريب فى إحساس الفنان أوديلون ريدون (١٨٤٠-١٩١٦) ... ونراه يؤتى بلوحات مليئة بالرعب مثل (رقصة الموت سنة ١٩٢٥) ولوحة (ساحر الثعابين سنة ١٩٠٨) ونراه يتأثر بخيالات (دمييه) ورسوماته عن (دون كيشوت).

وفى لوحة (ساحر الثعابين سنة ١٩٠٨) أتى بعالم أسطورى متداخل فى الإضاءة واللون الأخضر الهادى مع ساحر الثعابين والإنسان الذى تحول إلى ثعبان فى تكوين فنى دائرى بسيط رائع معطى

إحساس بالتعبيرية البسيطة فى كهف خرافى لهذا الساحر الذى تتراقص على أنغامه أربع حيات تبلغ ضعف حجمه وهو منزو فى ركن من الغرفة الكهفية ولكن مسيطر عليها بذلك المزمار المنطلق فى منتصف تكوين اللوحة .

فأتى الفريد كوبن (بتعبير مليء بالقوة لما هو ضرورى) مثلما جاء فى بيان صادر من اتحاد الفنانين الجدد بميونيخ وهذه الفقرة المقصود بها أعمال (الفريد كوبن) .

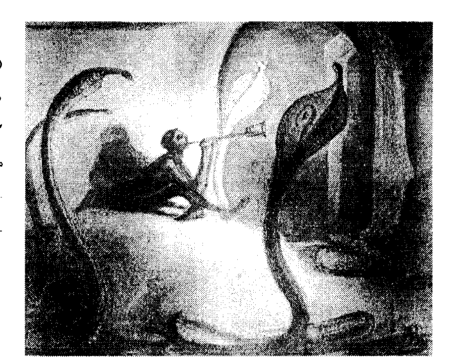
وينتج كوبن ملصقات للفارس الأزرق حفر على الخشب عديدة عام ١٩١١ .

ونرى الشاعر ماكس دوثندى يرسل خطاب للفريد كوبن بعد قراءة كتابه (الجانب الآخر) ومشاهدة أعماله فى معرض اتحاد الفنانين الجدد وجماعة الفارس الأزرق فيقول : [٨١](... لأن هذا العصر الحديث تحول إلى فوضى فى نظرك ، وجميل ان نرى ونشم ونتذوق ... إن عصر الدقة العملية والاحصاءات والسجون التربوية والبعد عن الله تحول إلى وحشية نفعية بالهامانك الذكية ، والتصوف ، والعنكبوت العملاق الذى سحق حتى الموت يهبط الجدران إلى منضدة التشريح ويرقد كظل لا يدرك أو يلمس بين الملقط والمجهر ...) .

وقبل الحرب فكر (ماك) فى مشروع رسم أجزاء من الإنجيل وأرسل خطاب إلى الفريد كوبن بذلك وقال إن المساهمون فى المشروع بول كلى وكوكوشكا وكاندنسكى ... ولكن ظروف الحرب حالت بينهم وبين التنفيذ .

ويزور باريس فى سنة ١٩١٤ ويشاهد المدرسة الباريسية ويتأثر بها ومنذ سنة ١٩٢٤ يستقر فى سويسرا .

وفى سنة ١٩٣٠ **يعود للعمل فى** أكاديمية باريس للفنون ويتوفى فى العشرين من أغسطس سنة ١٩٥٩ فى (زويكليدت) .



(ساحر الثعابين) ١٩٠٨ - ١٩٠٩
٢٧,٣ × ٢٣,٧ سم - رسم مائى ملون
- الفريد كوبن
- شكل (٤٦)

لوحة (ساحر الثعابين) سنة ١٩٠٨ - ١٩٠٩ ذات رؤيا خيالية أسطورية متأثراً بأعمال الفنان الفرنسى (هنرى دوميبه) ولوحاته عن (دون كيشوت) .. وأيضا بعوالم الفنان الاسبانى (جويا) .. فنرى لوحة (ساحر الثعابين) أتت بأسلوب خيالى فالرجل ينفخ فى مزماره وقد تكوم فى نهاية الحجرةوتحيط به أربعة من الأفاعى الكبيرة الحجم تتراقص على أنغام مزماره تلك الأفاعى التى تبلغ ضعف حجم الساحر فى حجرة مغلقة أبوابها ذات انحناءات قديمة وحوائطها متهالكة داخل قبو معتم.. يقوم بالسيطرة على الأفاعى والثعابين ونرى الفنان استخدم اللون الأخضر الداكن بدرجات متفاوتة مع البنى الفاتح معطيا مركزا للتكوين الفنى فى جسد الساحر الجالس وظله خلفه على الجدار فى خلفية ذات درجة لونية فاتحة معطيا له مركز هاما فى التكوين وبجواره ذلك الثعبان البنى اللون فى حركة دائرة إنسيابية.. ونلاحظ الخط فى تلك اللوحة يعطى إحساس بالانسيابية والمرونة الآتية من أشكال الثعابين المنتصبة فى دائرية مائلة وأيضا جسد الساحر نفسه أخذ شكل الثعابين فى اسطالة أطرافه وانحناءه جسده فى وضع متردد ومتماثل مع اتجاه حركة الثعابين الدائرية فى ترديد مع القبو الدائرى للحجرة .. ونلاحظ ذلك المزمار المستقيم الأفقى الذى يعطى شيء من الاتزان مع الرأسيات والاتجاهات الدائرية فى التكوين.

فلوحة (ساحر الثعابين) بها تأثيرات من الفنان الفرنسي (أوديلون ريدون ١٨٤٠-١٩١٦) ذا الاتجاه السيريالي في الفن الحديث.

فالرعب يخيم على أعمال الفريد كوبن متأثراً بشيئياته التي كان يشاهدها تحت المجهر.. وخلط بين رؤياه المجهرية وبين هواجسه داخل أعماله الفنية بتعبيرية ذاتية واضحة السمات.

(٤) لدويج ميدنر (١٨٨٤-١٨٦٦) Ludwig Meidner

ولد لودويج ميدنر في ١٨ أبريل سنة ١٨٨٤ في (برنستاد - بسيليزى) بألمانيا وينضم إلى قائمة الفنانين الألمان المنعزلين عن تجمع معين أو اتحاد ثابت فنراه مفرق في الذاتية حتى في حياته وأعماله الفنية.. وقد أكمل دراسته الفنية في أكاديمية برسلو من سنة ١٩٠٣-١٩٠٥ ونراه يعمل في الصحافة في برلين وفي تصميم الأزياء.

وفي سنة ١٩٠٦ يذهب إلى باريس نتيجة لمنحة دراسية مالية للدراسة في أكاديمية حوليان.. وتعرف على مودلياني **Modigliani** وشارك في صالون الخريف سنة ١٩٠٧ بباريس. وعاد إلى برلين سنة ١٩٠٧ - وشاهد في ١٩١١ معارض التكعيبيون والمستقبليون وتأثر بأعمال ديلوني ونراه ينتج أعمالا أدبية مفرقة في الذاتية.

وفي سنة ١٩١٣ ينتج لوحات تحمل (منظر طبيعي للرؤيا) بإيقاع متوتر ومشاهد للكوارث والزلازل وكسوف الشمس وانهيار المباني والحرائق والخرائب.

وفي هذه الفترة من سنة ١٩٢١إلى سنة ١٩٢٣ ينتج ميدنر أعمالا ذات قيمة تشكيلية تعبيرية ذات أحاسيس داخلية ذاتية كما كتب عنه ويلي وولفرادات **W. Wolfradt** سنة ١٩٢٠[٨٢] (كل ما يفعله هو تعبير ثوري، أنفجار. هذه هي أقوى فوهة بركانية لتلك الفترة تلقى بحمم انفجارات لا يمكن التنبوء بها وبقوة لا تقاوم وفي الازدياد القاسي للنار الداخلية. ربما لا يكون هناك فنان آخر اتجهت يده بإرادة أن يعطي الموهبة مثل اللسان الناطق بالانفجار والتوتر لدوافعه الروحية وطاقاته الغاضبة ويقذف ما بداخله على الورق ولوحاته القماش، مثل ميدنر.. إن العاطفة العنيفة تكشف عن نفسه. والوحشية في الفهم التي تشبه الهجوم المفاجيء، والتبدد المبهج الذى تصحبه

قوة تشنجية، والقلب المتعارف جيداً مع الحاجات الدافعة العنيفة الوجدانية، وكل هذا، يلتهب ويلقى ببريقه إلى وجه المشاهد بقوة خارقة.. ومرة بعد مرة تتفجر موهبته البكر الصلبة لشخصيته الخجولة المائلة إلى الزوايا وتتكشف للنظرة المأخوذة.

واستمر لودويج ميدنر فى العمل الفنى والأدبى بطريقته الذاتية البعيدة عن الخلافات الفنية والتجمعات والبيانات حتى سنة **١٩٢٣** تقريبا توقف كفنان تعبيرى منتج وعبر عن ذاته وخلاجاته لمدة عشر سنوات متتالية.. وذلك الذى جعله بعيد عن الإحساس بالغربة داخل مجتمعه.. بعيدا عن التيارات بجميع أشكالها المتنوعة.

وبعد عام سنة **١٩٣٥** يفتتح محلا تجاريا للرسم الزيتى وأدوات الهندسة المعمارية فى برلين.

وفى عام **١٩٣٥** ينتقل إلى (كولون) .. ويعمل أستاذا للرسم فى المدرسة العليا اليهودية هناك.

وفى عام **١٩٣٩** يسافر إلى انجلترا.. ثم يعود إلى ألمانيا فى عام **١٩٥٢**. ويتوفى فى الرابع عشر من مايو عام **١٩٦٦** فى Parmstadt (برمستادت).

(منظر طبيعى للرؤيا ١٩٣١ - ١١٦×٨٠ - المعرض القومى - برلين - لودويج ميدنر - شكل(٤٨)



لوحة (منظر طبيعي لرؤيا) ذات إحساس مشحون بالخوف وإيقاع جارف وتوقع مسبق لكوارث المستقبل فى رؤيا شديدة الخوف من الانفجارات البركانية أو الذرية فنراه يحطم كل شيء فى اللوحة بأسلوب منشورى حاد فالمنازل تأخذ أشكال مضغوطة والسماء ملئت بالانفجارات الغير معروف مصدرها والبشر فى حالة فزع وهلع شديد فنرى التكوين العام عبارة عن سماء مليئة بالانفجارات المصحوبة بدخان أبيض كثيف والأرض والمنازل والمنشآت عليها قد ضغطت وانهارت فى اتجاهات حادة مخيفة حتى الاتجاه الأرضى الأفقى السفلى انحرف فى شكل انهيار لقشرة الأرض . . فالخطر فى السماء وعلى الأرض أنها رؤيا رهيبة لدمار العالم كما رأها الفنان من خياله المتوقع لنشوب الحرب العالمية الأولى وما سيترتب عليها من ويلات ودمار وخرائب ونراه ينتج أكثر من لوحة تحت مسمى موضوع داخل (منظر للرؤيا) فنرى فى لوحة أخرى مشهد مصرع رجل عارى الجسد على قمة تلال خربة وحوله بقايا نيران وأسفل التل تبدو العمارات الشاهقة ممسكة بها النيران والشمس فى طريقها للغياب من جراء سحب الانفجارات الدخانية الرهيبة وقد صور هذه اللوحة من مسقط منظور علوى من زاوية جانبية .

إنها ثورة وتأجج ذلك الفنان المنطوى على ذاته على سطح أعماله الفنية .



(صورة ذاتية) ١٩٢٣ - زيت على قماش - ٢٧,٥ × ٢٩ متحف سيرلاندن
- المعرض الجديد
- لوديج ميدنر
- شكل (٤٧)

نلاحظ فى اللوحة الشخصية صور الفنان نفسه بتلك الملامح المرحة المبهجة الواضحة على محياه بأسلوب لونى غاية فى القوة التعبيرية فى إستخدامه الألوان البرتقالية الدافئة مع خلفية ذات ملمس لونى خشن مائل بالأخضرار والبنى مع رباط عنق أخضر وقد أكد الملامح الباسمة باستخدامه الأبيض للعينين الواسعتين والفم الباسم ذو الأسنان اللامعة وياقة القميص الأبيض مع الأسود والحواجب والشارب وبقايا خصلة شعره من تحت القبعة ذات الإطار الأسود الناتج عن الظل الداخلى لها.

بالصورة الذاتية للفنان تعبير عن حالة المرح البادية على شكل الفنان والسعادة الواضحة فى تعبيرية صادقة ذات شحنة انفعالية معبرة عن شخصية الفنان الذاتية كما تنم عنها ملامحه الواضحة فى الصورة متأثراً بلوحة (توة - باجيت) سنة ١٩٢٠ للفنان الأسبانى (جويا).

فاللوحة الذاتية للفنان (لوديج ميدنر) ذات أبعاد نفسية واضحة من اتجاه نظرة العينين مع الابتسامة العريضة مع بقاء وضع إنسان العين فى اتجاه علوى.. فى تعبيرية عن لحظة معينة رسمت فيها هذه اللوحة أن الصورة مسجلة بطريقة توحى بحياة وحركة ملامح الشخص المرسوم داخلها.. فى قوة تعبيرية واضحة من المقدرة على السيطرة على القيم اللونية معطياً الملامح البشرية أبعاد تعبيرية عالية.

(٥) إيجون سخيل (١٨٩٠ - ١٩١٨) Egon Schiele

أتم دراسة أكاديميةالفنون فى سنة ١٩٠٦ إلى سنة ١٩٠٩ وتأثر بأسلوب جوستاف كليمت.

وسخيل من مواليد فيينا ١٢ يلويو سنة ١٨٩٠ وعرض سنة ١٩٠٩ أعماله فى فيينا عندما كان طالبا فى أكاديمية الفنون وكان متأثر بأسلوب كليمت وكوكوشكا وكان دائم الشكوى من وجوده فى فيينا وراغب دائما للرحيل إلى برلين[٨٣] (آمل لو استطعت أن أغادر فيينا فى الحال. كم هى كريهة.. كل فرد يحسدنى ويريد أن يحطمنى).

ونراه يشترك فى معارض فى ستكهولم وأمستردام وكوبنهاجن بالنمسا فى سنة ١٩٠٩.

وفى سنة ١٩١١ ينضمم كعضو فى جماعة ميونخ (سيما) مع كل من الفريد كوبن وبول كلى - ونراه يؤسس (مجموعة الفن الجديدة) فى فيينا سنة ١٩١٠ مع بيسكا Peschka وجاتريسلو Gutersloh وفيستور Foistauer .

وفى سنة ١٩١٢ نراه يشارك فى معرض (السوند ربند) فى كولون وأيضاً يشترك فى معارض اتحاد الفنانين الجدد بميونخ .. وعرض فى دريسدن وبرلين وشتوجارت ويرسلو وهامبورج وهاجن (متحف الفولكوانج) .

وفى سنة ١٩١٢ يتم القبض عليه بتهمة لوحات إباحية جنسية .

وفى سنة ١٩٧١ يؤسس مع جوستاف كليمت (صالة الفن) تلك الجماعةالتى أهدافها منع هجرة المواهب خارج النمسا والبقاء داخلها لنهضة البلاد وينتج فى سنة ١٩١٧ لوحة (عناق) ، ولوحة (العائلة سنة ١٩١٧) . فى أسلوب هادىء بعيد عن التشنج الخطى المميز لأعماله والواضح فى الخط الخارجى لأشخاصه وذلك واضح فى لوحته (صورة شخصية سنة ١٩١٠) فالأعصاب مشدودة والأطراف ملوية والأضطراب واضح بشكل مفزع على جميع أجزاء الجسم والتركيب التشريحى الداخلى مشوه بإحساس مؤلم تجاه العالم الخارجى حتى الملامح تصرخ فى وجه المجتمع .

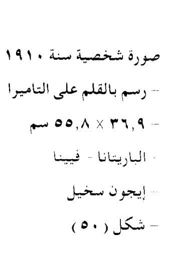
ولوحة (سكرة الموت سنة ١٩١٢) .. رسمت بنفس الإحساس المترابط بين فكرةالحياةوالموت والظروف المهددة للواقع المرئى أمامه .

وقال هو نفسه[٨٤] (إننى إنسان ، إننى أحب الموت وأحب الحياة) ورسم بعض الموضوعات الدينية بنفس أسلوب لوحة سكرة الموت) وقبل وفاته بعامين تنشر مجلة (العمل) ببرلين تحقيقاً فنياً عنه فى سنة ١٩١٦ ونراه بعد سنة ١٩١٠ يتخلص من تأثير أستاذه جوستاف كليمت وينفرد بأسلوبه الشخصى الباحث عن حقيقةالوجود بين الحياة والموت بعيداً عن أى تداخل فى خلفيةاللوحة مع أشكاله والإنسان هو محور موضوعاته وأفكاره وخطوطه المتوترة المفرطة .. ونراه يتحدث عن الفن بمناسبة تأسيس (مجموعة الفن الجديدة) فى فيينا سنة ١٩٠١[٨٥] (الفن هو دائماً نفس

الشيء : الفن . لذلك فليس هناك (فن جديد) ولكن هناك فنانون جدد . حتى أن دراسة لفنان جديد هي دائما عمل فني، إنها قطعة من نفسه الحية. إن الفنان الجديد لابد أن يكون هو نفسه بلا شروط، لابد أن يكون مبدعا دون أن يحتاج إلى بقايا التقاليد والماضي، لابد أن يكون له في نفسه الأساس الكامل والسريع الذي يبني عليه).

ونراه ينتج آخر لوحة زيتية له (العائلة) سنة ١٩٧١ وعرضت في المعرض الرسمي في فيينا سنة ١٩١٨ ويتوفى في الثامنة والعشرين من العمر في ٣١ أكتوبر سنة ١٩١٨.





صورة شخصية سنة ١٩١٠
- رسم بالقلم على التاميرا
- ٣٦,٩ × ٥٥,٨ سم
- الباريتانا - فيينا
- إيجون سخيل
- شكل (٥٠)

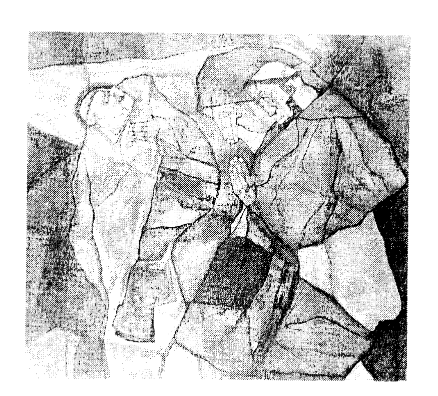
لوحة (صورة ذاتية للفنان) سنة ١٩١٠ نفذها بالقلم الحبر ممزوج بألوان التاميرا في خطوط قوية حادة عصبية فنرى جسد الفنان قد شدت عضلاته وأعصابه ظهرت على سطح الجلد في تعبيرية قوية ونرى وضع الجسم وتعبيره عن حركة ذراعه الأيمن في انثناءتة واضحة والذراع الأيسر التوى خلف الخصر وظهرت أطراف أصابعه تحاول تمسك بالذراع الثاني في وضع مؤلم كما لو أن الفنان في هذه اللحظة يعاني من الآم مبرحة في جسده جعلته يتحرك بطريقةعصبية تشنجية وتلك الملامح

الانقباضية المتألمة على وجه الفنان والواضحة فى وضع فمه وعيناه وانثناءة رقبته فى ألم ظاهر - وتلك الخطوط المميزة لتشريح صدره ومعدته وعضلتى فخذيه.

كما نلاحظ ذلك الانحراف فى الخط ونسب التشريح الواضحة فى استطالة ذراعه المنثنية إلى الأمام بالنسبة لجسده وذراعه الأخرى، وكذلك نلاحظ الخط المعبر عن الجسد الضعيف الواهن وضعف الجزء العلوى من ذراعه الجزء السفلى (الساعد والكف فى تعبير عن ضعف إرادة الإنسان تجاه قدره والقوى المعادية له.. وذلك الإحساس المتألم تجاه المجهول الذى يؤلم البشر ولا يمكن رؤيته سواء كان المجتمع أو المرض أو الخوف من الخطر الداهم للبشرية فى كل لحظة.

وذلك واضح فى الخط التشريحى القوى المعبر عن حالة الألم والمأساة التى يعيشها جسد ووجدان ذلك الإنسان المرسوم فى اللوحة والواضحة أيضا على خصلات شعره المشرأبة فى فزع واضح وألم.. كما لم ينسى (إيجون سخيل) أن يعطى الأسلوب الذى طالما سبب له المتاعب وهو إبراز الأعضاء التناسلية عند الشخص المرسوم.. ذلك الأسلوب الذى يساعد الخط المتوتر العصبى والحركة المتشنجة فى إظهار الحالة النفسية الذاتية له فى تعبيرية واضحة المعالم من تحريف الخط والنسب التشريحية فى تحديد خطى متوتر وفى تناغم بين سمك الخطوط فيما بينها بدرجة تعطى القيمة الانفعالية الواضحة فى التوتر والألم.. كما نلاحظ الساق اليمنى فى عضلة الفخذ قد جرد الإنسان من سطح جلده وأظهر عضلاته مشرحة واضحة كما لو أنه أجريت له عملية جراحية.. واستطالة الأصابع المتشنجة فى عصبية واضحة تشبه أسلوب إظهار الأعصاب بارزة عند ابن بلده الفنان (أوسكار كوكوشكا) فى أعماله بعد الحرب العالمية الثانية.

فنرى أن لوحة (صورة ذاتية للفنان) ١٩١٠ تعبر عن حالة الأنفعال والأضطراب العصبى الذى لازمه فى تلك الفترة التى كان يكره وجوده فى بلده فيينا ويريد الذهاب إلى برلين.



(سكرة الموت)
١٩١٢ - ٨٠×٧٠ سم
- متحف ستاج الحديث
- ميونخ
إيجون سخيل
شكل (٥١)

لوحة (سكرة الموت سنة ١٩١٢) لإيجون سخيل هى من المرحلةالتى تخلص نسبيا من تأثير أستاذه وصديقه الفنان كليمت) الذى درس له فى أكاديمية فيينا للفنون فى الفترة (١٩٠٦-١٩٠٩) وبعد ذلك فى سنة ١٩١٠ نراه ينتج لوحته الشخصية (بوتريه شخصى) فى فراغ بلا أى خلفية وأيضا فى لوحته (سكرة الموت) سنة ١٩١٢ يبعد عن إشراك الطبيعة فى جميع عناصره فى أعماله فالإنسان هو بمفرده موضوع أعماله ومأساته العصبية الحادةالواضحة فى حالةتعذيب دائم أطرافه مشدودة ومفككة وملتوية ذا أصابع طويلة كأفرع الأشجار اليابسة.

فنرى لوحة (سكرة الموت سنة ١٩١٢) ذات رؤيا مؤلمة حزينة يصور فيها الفنان حالةالاحتضار لدى شخص قد رقد رقدته الأخيرةوأغمض عيناه فى استسلام واضعا أصابع يديه فوق بعض على صدره برفق شديد يكاد يتلامسا فقط ونراه نائم فى وضع محورى مع اتجاه تكوين الصورةمعطيا إحساس بعدم الاتزان أو حالة الاحتضار أو العيبوبة المميتة. ويقف أمامه شخص آخر شديد الشبه به وإن كان مطابقا له فى وضع مشابه لوضع يديه ولكن الأصابع بعيدة قليلا ونرى قبعة صغيرة على رأسه وله لحية أما الراقد فبدون لحية ذلك هو الفارق فقط هل يقصد الفنان هنا أنه (القرين) أم شقيق المحتضر أو هو ذاته ينعى نفسه قبل الممات إنها أسئلة ليست لها إجابة واضحة فى رؤيا غاية فى الألم وتعبير مشحون بالدراما الإنسانية فى حالة الموت والحياة.

ونرى الخطوط المحددة للملابس وأغطية السرير السوداء ترسم التفاصيل كما لو أنه يوضح رسم أحيائى عن تكوين معدة. إنسان. الخطوط الرفيعة، والسميكة التى تسير على الأشكال بحرية واطلاقة داخل التكوين تعطى الإحساس بالتداخل والتسطيح.

كما نلاحظ الزاوية المنظورية للتكوين فالفنان أعطاها النظرة المنظورية العلوية كمسقط رأسى لما يحدث فى غرفة الاحتضار من أعلى فنرى الرجل الواقف أمام المحتضر كما لو أنه التصق بأرضية الغرفة ويده اليمنى إنثنت بشكل مسطح معطيا إحساس بالطقوس الهكنوتية لحالات الموت المتوقعة ومراسيمها الجنائزية المتعارف عليها فى بيئته.

فنرى الفنان بالتكوين الفنى العام والأسلوب المتميز له من خط متوتر قوى متحرر واتجاه زاوية التصوير أعطى الشحنة الانفعالية الانقباضية لحالة من حالات الحقيقة المطلقة فى الحياة وهى (الموت) معبراً فى ذلك عن أبعاده الذاتية فى حبه للموت مثل حبه للحياة كما ذكر هو شخصياً (إننى إنسان .. إننى أحب الموت وأحب الحياة) ..

(عنـــاق)

١٩١٧ - ١٧٠ × ١٠٠ سم - فيينا - إيجون سخيل

لوحة (عناق سنة ١٩١٧) لإيجون سخيل ذات أسلوب هادئ بالنسبة لأعماله السابقة على الحرب والتى عاشها فى فيينا مثل لوحة (سكرة الموت سنة ١٩١٢) ولوحة (صورة ذاتية سنة ١٩١٠) وأيضاً بعيداً عن لوحاته العارية المثيرة جنسيا والتى بسببها سجن بتهمة إنتاج لوحات إباحية فى سنة ١٩١٢ فنرى فى لوحة (عناق)الهدوء فى تناول الموضوع والوضع الخاص بالجسد البشرى للرجل والمرأة المضجعان فى شاعرية واضحة على مساحة من القماش البيضاء على أرضية صفراء متداخلة مع درجاته من البنى والأبيض ونرى التفاصيل الدقيقة فى ثنايا القماش الأبيض فى ترديد خطى زخرفى متكرر فى تناغم مقصود متأثراً بالتأثيرات الجمالية لأسلوب استاذه (كلميت)

فى أكاديمية فيينا للفنون.. وأيضا متأثرا بأسلوب (أوسكار كوكوشكا) فى لوحته (كبرياء الريح العاصفة سنة ١٩١٤) ذات التفاصيل اللونية المتداخلة فى قوة مصعدة فى تداخل واضح.. أما فى لوحة سخيل فنرى الهدوء والوضوح ولون جسد الرجل البنى الداكن وتفاصيله التشريحية وكذلك جسد المرأة ذا اللون الفاتح المشوب بالاحمرار الطوبى والخط الأسود المحدد للتفاصيل التشريحية لجسديهما فى دراسة طبيعية رقيقة. ونلاحظ إتجاه شعر المرأة العارية المناسب مع اتجاه الريح فى شاعريةورومانسية واضحة ذلك الشعر ذو الدرجة اللونيةالبنى والأحمر المشوب بالظلال السوداء. إنها لحظة عناق واضحة الشاعرية من الرقة بين الرجل والمرأة فى رؤيا هادئة تختلف عن رؤياه السابقة. ويوضح من ذلك تخلص الفنان من الأضطراب العصبى الذى لازمة لفترة طويلة نتيجة لتغير العلاقة بينه وبين العالم المحيط به.. فنراه يدرك البيئةالمحيطة به والمناظر الطبيعية والمنازل ويدخل أثاث المنزل عنصر فى أعماله الفنية بصورة مختلفة واضحة فى لوحة (العائلة ١٩٧١).



(العائلة) ١٩١٧
- إيجون سخيل
- ١٦٠ × ١٤٩ سم
- فيينا
- شكل (٥٢)
- زيت على قماش

يقول (فليستون) صديق سخيل عن لوحة (العائلة سنة ١٩١٧)(٨٦): (هنا للمرة الأولى يظهر الوجه البشرى من خلال واحد من لوحات سخيل. إن نظرةالمرأة آسرة بعمق.. وجسمها قوى

البناء والعامل البشرى يعمل فيها، أما صدرها فيتكور فوق قلب نابض.. لا نرى من اعماله الأولى تفكير فى الرئات والقلوب.. هنا الحياة اكتسبت قوة فجأة وبنت جسما حول نفسها يقدر على استمرارية الحياة، جسم يتفتح بالحياة وأعضاء تطل فيها الروح بغموض..).

وهذه اللوحة هى آخر أعماله الزيتية والتى أنتجها فى نهاية سنة ١٩١٧ وتوفى فى ٣١ أكتوبر سنة ١٩١٨ فى الثامن والعشرين من عمره.

فنرى إرتباط سخيل بالبيئة الاجتماعيةالتى طالما ناصبها العداء وعبر عن ألامه ومخاوفه منها.. فنراه فى لوحة (العائلة) يبدو هادئا وقد عبر عن التآلف الأسرى فى نظرةالرجل المتفائلةالذكيةوالعينان الواسعتان والجسد القوى الواضح التفاصيل والقوة وأيضاً جسد المرأة العارى والواضح الاستدارة والتفاؤل وتلك النظرة الواضحة فى وجه الأم إلى المستقبل السعيد وبين قدميها طفل سعيد يلهو فى بساطة.. وفى الخلفية أريكة وبقايا مقعد فى الجانب الأيسر الخلفى أنها عائلة داخل بيئة أسرية حيث كان يتعمد رسم جميع أشخاصه المعذبين فى فراغ مطلق.. هنا أدرك الفنان البيئة التى حوله وتوائم معها فأعطت له الهدوء وبعد عن الخطوط الحادة المتشنجة.

كما نلاحظ البناء الراسخ الهرمى ذلك الهرم المحورى قمته رأس الأب وقاعدته نهاية أرجل الأريكة. وداخله العديد من المحاور المثلثة والهرمية الثانوية المتداخلة داخل تكوين جسد الرجل والمرأة.

ونلاحظ الخط الخارجى الدائرى الذى يحدد جسد الأم فى وضعها الجالس القرفصاء.. بعكس وضع الأب ذو الخطوط المستقيمةالمحددة لجسده وساقاه وذراعاه.

ونلاحظ تعمد الفنان إعطاء حجم صغير للرأس بالنسبة للجسد حتى يعطى إحساس بالقوةالجسدية لأشخاصه.

فلوحة العائلة ذات إحساس متفائل وخطوط معبرة فى بساطة عن تألف أعضاء العائلة فى رؤياه متفاءلة.. رسمها الفنان عندما تخلص من اضطرابه العصبى المزاجى الذى لازمه لفترة طويلة.

كما نلاحظ الاختلاف الواضح بين لوحة (العائلة سنة ١٩١٧)، لسخيل ولوحة[٨٧] (عائلة سنة ١٩١٧) شكل (٢٢) لإميل نولد في نفس العام (حفر على الخشب) وذلك الإحساس الحزين في عيني الرجل والطفل ونظرةاليأس والاستسلام الحزين لأم في رؤيا شبحية مخيفة معبرة عن عالم إميل نولد الأسطوري.

٦ - كارل هوفر (١٨٧٨-١٩٥٥) Carl Hofer

ولد كارل هوفر بمدينة (كارلسروة) بألمانيا في ١١ / ١٠ / ١٨٧٨ ودرس الفن في أكاديمية الفنون وكان أستاذه (هانز توما)، ونراه يبدأ بأسلوب رومانسي بعيدا عن الطبيعة ويعمل بالفن في روما ويقوم بالتدريس في مدرسة الفنون العليا عام ١٩٢٠، ويتحول إلى التعبيرية في سنة ١٩١٩ بلوحة (الحالم) ولوحة صورة شخصية (للفريد فالكاتم) سنة ١٩٢٢.. ويتأثر بأسلوب سيزان وخاصة في البناء الفني لأعماله وعند مشاهدته لأعمال جماعة (الجسر) يتحول إلى التعبيرية بشكل سريع ويستمر أمينا للمدرسة التعبيرية من سنة ١٩١٩ حتى وفاته في الثالث من أبريل سنة ١٩٥٥ في برلين.

ونرى شخوصه متأثرة بالكوميديا الإيطالية وخاصة المسرح الإيطالي ولوحة (لاعبو الورق) و(جماعة حول المائدة) و(البنات على النافذة) بها الكثير من تأثير بول سيزان. وتبدو دراسته للأقنعة واضحة في رسوم أشخاصه الجامدة البعيدة عن الحركة.

ومن أعماله (منظر طبيعي تسيني) سنة ١٩٣٠ متأثرا بأسلوب سيزان وألف كتابان عن الفن (عن الحياة والفن) سنة ١٩٥٢ (مذكرات مصورة سنة ١٩٥٣).

٧ - بولا مودرسوهن بيكر (١٨٧٦-١٩٠٧ Paula Modersohn Becker

ولدت (بولا - بودرسوهن - بيكر) في درسدن في ٨ فبراير سنة ١٨٧٦.. وأتمت دراستها الفنية في (بريم) ثم في برلين في الفترة من سنة ١٨٩٦ إلى سنة ١٨٩٧.. وتسافر لأول مرة إلى

باريس عام ١٨٩٩ .. ويرتبط اسمها بمستعمرة الفنانين في مدينةوربسويد... وتقابل هناك الفنان (أتو مودرسوهن) مصور المناظر الطبيعية وتتزوجه.

وأثناء رحلتها لفرنسا تتأثر بأعمال فان جوج وسيزان وجوجان وكذلك فى الرحلة الثانية لها إلى باريس عام ١٩٠٦ .. ولكنها تتوفى أثناء عملية الوضع فى ٢٢ / ١١ / ١٩٠٧ عن واحد وثلاثون عاما..

وتعتبر (بولا - مودرسوهن - بيكر) إحدى حلقات الوصل بين التعبيرية الألمانية والفرنسيةبأسلوبها البسيط العفوى بتعبيرية مغلفة بروح كلاسيكية وخاصة فى لوحة (صورة شخصية - رينير - ماريا - ريلك سنة ١٩٠٦).



(رينيير ماريا ريلك) ١٩٠٦
- (بولا - مودرسوهن - بيكر)
- زيت على قماش - ٢٦ × ٣٤سم
- المعرض القومى ببرلين شكل (٩١)

الصورة الشخصية للفنانة (بولا - مودرسوهن - بيكر) التى رسمتها لرجل يدعى (رينير - ماريا - ريلك) وهو صديق للفنانة توضح بها القيمة التشكيلية التعبيرية فنرى اتجاه العينين وكبر حجمها بالنسبة للوجه و**أيضا الفم** المفتوح فى حالة تحدث.. فأول ما يلاحظ فى تلك الصورة العينان والفم فاللوحة بها عينان **وفم تعبران** عن شخصية ذلك الرجل وقد زعطت للون بشرة الوجه ذلك اللون الأصفر الطينى **المطفىء الباهت** مثل جدران المعابد القديمة.. وشعره يبدو لونه بنى داكن

وشفتاه وفم لونه طوبى داكن فى خلفية دائرة خضراء مشوبه بالاصفرار البسيط .. واختفت رقبة الرجل تحت الياقة المنشأة العريضة البيضاء والثوب الأسود واللحية البنية .. لدرجة الإحساس باختفاء الحاجبان من كثافة الشارب والشعر واللحية والأنف غير ظاهر نسبيا ومحدد على محيط الوجه المحدد والمؤكد فقط - العينان الواسعتان ذات النظرة المتحفزة الباردة مثل عينان غير طبيعية والفم فى وضع المتكلم مفتوح عن حالة اندهاش أو تعبير عن شيء ما .

فهذه اللوحة الشخصية هى من آخر أعمال الفنانة التى تعتبر متأثرة بالفن الفرنسى والألمانى فى آن واحد والتى قضت جزء من حياتها فى مستعمرة الفنانين فى (روبسويد) .

٨ - إرنست بارلاخ (١٨٧٠ - ١٩٣٨) Ernst Barlach

عرف إرنست بارلاخ كحفار ومثال وكاتب فى ألمانيا وخاصة بعد زيارته الهامة إلى روسيا عندما كان يبلغ من العمر السادسة والثلاثين وتأثر بشدة بالفقر والبؤس وهناك وانفعل بمآسى الشعب الروسى وقتها وكتب يقول (لا .. إن الإلهام فرض نفسه فى الكلمات ... ربما يمكنك بحرية أن تحاول فى كل شيء تملكه ، الأقصى ، الأعمق ، أشكال الولاء .. وإيماءات الغضب دون أى تردد لأن هناك وسيلة للتعبير لكل شيء سواء .. لجنة الجحيم أو لجحيم الجنة . إحداهما أو كلاهما تحقق فى روسيا ...) .

وولد إرنست بارلاخ فى بلدة (هولشتين) فى الثانى من يونية سنة ١٨٧٠ - ودرس فى هامبورج ودريسدن وزار لمدة طويلة باريس .. وسافر لبرلين فى سنة ١٩٠٥ وانضم عضوا فى جماعة برلين سنة ١٩٠٦ وشارك فى جميع معارضهم حتى سنة ١٩٠٧ .

وتعامل مع متعهد الأعمال الفنية (باول كاسيرر) بصفة دائمة . وحصل على منحة مالية دراسية إلى (فلورنسا) بإيطاليا .

وفى سنة ١٩١٢ نشرت أول مسرحة لإرنست بارلاخ (يوم الأموات) مدعمة بالرسوم المتتالية .

ونراه يترك برلين من سنة ١٩١٠ ويستقر فى جستر (Gustrow) فى روستوك وينتج أعمالا

متخذا من الفقر والبؤس مادة لإنتاجه ونحته ورسومه على الخشب مثل تمثال (المرأة المهمومة سنة ١٩١٠) والحفر الخشبي (زوجان في محادثة سنة ١٩١٢).



شكل (٥٣)
- الكندرائي
- ارنست بارلاخ
- ١٩٢٢

وله لوحة (الكتدرائي سنة ١٩٢٢) ش (٥٣) ذات رؤيا متحررة نفذت بالحفر على الخشب والرسوم المتتالية لمسرحية (يوم الأموات **The dead day**) مما حرك غضب النازيين ضده وضد أعماله ذات الطابع الناقد للفقر والبؤس والإحساس بالمشاكل الاجتماعية لدى الشعب.

ويوجد في بلدة (لينايورج) متحف صغير يحمل اسمه وبه أعمال نحتية من الخشب وحفر على الخشب للرسوماته المتأثرة بزيارته لروسيا في سنة ١٩٠٦.

ونرى إنست بارلاخ فنان تقدمي بالنسبة لرؤياه لمشاكل عصره ومواطنيه ونراه ينادي (لابد أن نبتعد عن اتجاهات البرجوازيين ولابد أن نكسب الشجاعة وأن نشعر بالأمن في مملكة الروح..). وكان رافض لأعمال بيكاسو **ونراه** يقل في نشاطه في آخر أيامه ويستقر في (جسترو) حتى يتوفى في الرابع والعشرين من **أكتوبر عام** سنة ١٩٣٨.

(زوجان فى محادثة)

١٩١٢ - ٢٤×٢٦,٣سم - ليتوجراف - إرنست بارلاخت

نلاحظ الإحساس النحتى الواضح فى أشخاص الفنان بارلاخ وإعطاءها الثقل الكتلى وتضخيم الثنايا والتفاصيل وإعطاء للملامح شكلا نحتيا .

فاللوحة (زوجان فى محادثة سنة ١٩١٢) حفر ليتوجراف توضح رجل وزوجته جلسا مستندان لجدار فى بيت ريفى متواضع - ذو أرضية عارية - وفى الركن البعيد ، باب غرفة أخرى مفتوح به كرسى وطاولة وبقايا باب آخر فى جو حزين كئيب ثقيل على النفس من حالة البؤس والإظلام الذى فرضه الفنان على حياة هذين الزوجين من خلال رؤياه المدركة لفقر الطبقات الكادحة من الشعب . وقد استند الزوج إلى عصاه بين ساقاه والزوجة منصتة إليه واتجاه وجه الزوج إليها فى حالة حديث والخطوط مشوشة كثيرة التداخل فى تردد معطى ملمسى خشن للجدار والأرض والملابس المتخذة الشكل النحتى الواضح . . . الذى يعطى إحساس ثقيل على النفس لما يعانيه هذان الزوجان من حاجة وفقر .

سابعا : فنانى الموضوعية الجديدة

هل من طبيعة جديدة؟

فى أوائل عام سنة ١٩٢٢ دعى لإجراء استفتاء فنى فى ألمانيا فى (Das Kunstblatt) تحت عنوان (هل من طبيعة جديدة؟) وكان هذا الإعلان عبارة عن دعوة الفنانين لتقديم أعمالهم التى لها رؤيا جديدة وإحساس آخر بعيد عن التعبيرية وكان وراء هذا النشاط العديد من الفنانين الشبان مثل أتوديكس و(جورج جروسز) وبعض الفنانين المستقبلين والتكعيبين والتجريديين وفنانى المذهب الدادى وفى سنة ١٩٢٣ بدأت المحاولات فى مانهيم (Mannheim) للاستعداد لإقامة معرض مخصص لأعمال الفنانين[٨٨] (الذين ظلوا، أو أصبحوا مرة أخرى مخلصين للواقعية الإيجابية الملموسة بتعهد رسمى...).

ويقام عام ١٩٢٥ فى مانهيم معرض بعنوان (الموضوعية الجديدة) وبذلك وجد شعار جديد لاتجاه جديد وجيل جديد فى الفن ما بعد اختفاء التعبيرية كمدرسة.. وظهر فى هذا الاتجاه (الموضوعية الجديدة) فنانين مثل أتوديكس -Otto Dix لوفيس كورنيث -Louis Cornith جورج جروسز -Gororge Grorx ماكس بيكمان Max Bechmann ونرى جماعات جديدة تظهر بعد الحرب واختلاف المفاهيم والرؤيا الناتجة من مآسى الحرب والاتجاه العملى والمادى فى الحياة ومواجهة الواقع المعاش بكل واقعية ووعى تجاه متغيراته الجديدة.

فنرى جماعة (بلاد الراين الشابة - Yaung Rhineland تتأسس فى دوسلدورف وينضم إليها أتوديكس.

ونراه قد أسس أتوديكس قبل ذلك (جماعة الفريق Gruppe سنة ١٩١٩) فى دريسدن عندما عاد إليها لاستكمال دراسته وكان من برنامجها[٨٩] (... أن نهجر الأساليب والوسائل القديمة جميعها.. وبعدئذ ... نعمل سويا على حراسة الحرية الشخصية.. وأن نبحث ونجد شكلا جديدا للتعبير عن تلك الحرية. وعن العالم الجديد الذى نعيش فيه).

ثم نرى جماعة (نوفمبر) التى تأسست فى برلين سنة ١٩١٨ ومن أبرز أعضاءها بخستين واستطاع أن يحولها إلى اتحاد لكل الفنانين الألمان وأعلن أول بيان رسمى لجماعة (نوفمبر) فى سنة ١٩١٨ إن مستقبل الفن وجدية الوقت الحاضر ترغمنا ، نحن ثوار الروح (التعبيريون والمستقبليون والتكعيبيون إلى أقرب وحدة واتفاق) .

وكان شعارهم (الحرية - المساواة - الأخو) .. وكان بين أعضاء جماعة نوفمبر أعضاء فى نفس الوقت فى (جماعة عمال برلين السوفيت للفنون) لاختلاف وجهات النظر وعدم وضوح برنامج عملهم السياسى .

ونرى فى سنة ١٩٢١ تحل جماعة عمال (برلين السوفييت للفنون) وفى نفس العام تحل جماعة (نوفمبر) .

ونشأ ارتباط سياسى لدى العديد من الفنانين فتكونت جماعات مثل (رابطة الفنانين الثوريين) . وجماعة (الكوميون) وفى عام ١٩٢٤ تأسست (الجماعة الحمراء) بقيادة الفنان التقدمى جورج جروسز وهى عبارة عن اتحاد للفنانين الشوعيين .

وفى تلك الفترة بدأت تظهر بيانات ومقالات صحفية ورسمية تهاجم الفنانين التعبيريين والمدرسة التعربية وتبشر بموتها مثل البيان الدادى - **(The Dadaist)** سنة ١٩١٨[٩٠] (التعبيرية ..لم يعد لها ما تفعله بالنسبة للجهود المبذولة من قبل الممارسين النشطين من الناس ..) .

ونلاحظ أن شعار التعبيريون (الإنسان خير) فقد حل محله ونقيضه ... فنرى الفنان جورج جروسز وهو من مؤسسى (الجماعة الحمراء) يعلن (الإنسان حيوان) ... وبذلك بدأ واضحا . وخاصة بعد الحرب ترك النظرة الوجدانية العاطفية جانبا لأن الحرب والثورة انتهت إلى لا شىء وأصيب الشعب بشىء من عدم الاكتراث واللامبالاة .. وأعيد نظام الحكم فى الدول إلى ما عليه ولم تخلق الحرب عالما جديدا بل أعطت إحساسا بالعجز لدى الكثيرين ... فأصبحت العاطفة الوجدانية شيئا من السخريةورمزا فارغا غير مؤثر .. وأصبحت النظرة إلى العالم المادى المبتذل واضحة وواقعية

مما دفع الفنان لرؤية الأشياء بكل تفاصيلها ونحى العاطفة بعيدا حتى يرى واقعة المتغير والمعاش بكل دقة ممكنة وموضوعية.. ونرى الشاعر (إيفان جول Yvan goll) وهو من الشعراء التعبيريين يقول باحتقار شديد سنة ١٩٢١[٩١] (.. إذا أراد شخصا أن يكون ناقما.. فيمكن بالتأكيد أن نثبت أن التعبيرية فى آخر رمق لها... بفضل الفساد الثورى الذى حاولت أن تمثله (البيئة الأمومية لها Maternal pythia).. وبذلك ننسى حقيقة التعبيرية (١٩١٠-١٩٢٠)... لم تكن شكلا فنيا ولكن اتجاه للعقل. المعركة - الجنس البشرى يصرخ نحن نكون - واحد للآخر - العاطفة .. نعم.. نعم أخى العزيز التعبيرى: إن أخذ الحياة بجدية هو الخطر الأعظم اليوم...).

وبذلك تأتى (الموضوعية الجديدة) كشعار لرؤيا جديدة فى المعرض الذى أقيم فى (مانهيم Mannhim) فى سنة ١٩٢٥ ونرى من هذا الاتجاه جورج جروسز - ماكس بيكمان - اتوديكس - والفنان العجوز لوفيس كورنيث.

١ - لوفيس كورانث (١٨٥٨-١٩٥٧) Lovis Cornith

جاءه إلهام التعبيرية من تلاميذه (أوجست ماك - كوكوشكا - بيكمان..) وذلك الفنان المولود فى سنة ١٨٥٨ وعمل طول حياته كفنان تأثيرى أكاديمى بكل طاقة وحيوية منذ نشأته فى (تابيو) بروسيا الشرقية).. ثم انتقل إلي ألمانيا وقضى فى ميونخ الفترة (١٨٩٠ - ١٩٠٠) ثم استقر فى برلين - وانتج بعد عام ١٩١١ أعمالا حفرية ولوتوجرافية.. ثم تحول إلى التعبيرية بعد الحرب العالمية الأولى.

ونتيجة لتغير المفاهيم العام فى المجتمع الألمانى بعد الحرب وانتشار الجماعات الفنية الثورية فى مختلف مدن ألمانيا كرد فعل للمتغيرات الاجتماعية وسياسية واجتماعية واقتصادية وما ينتج ذلك من تغير نظرة الفنانين إلى واقعهم الحى.. وبتأثير من تلاميذه أمثال ماك، كوكوشكا. وبيكمان. نرى لوفيس كورانث ذلك الفنان الكبير فى السن يترك التأثيرية ويتخذ من التعبيرية المتحررة أسلوبا له فى أصالة وتلقائية معبرة فى لوحته (المسيح المضرج بالدماء The Red Christ) سنة

١٩٢٢ .. متأثرا برؤيا الفنان الفرنسى (جورج رووه) - وإحساس الفنان الألمانى التعبيرى (نولد) فى تعبيره عن المعاناة فى تلك اللوحة فأتى بتكوين متحرر فى الخط والبناء الفنى وأعطى اللون قيما تشكيلية تعبيرية قوية زادت من إحساس المأساة فى الشكل والمضمون... بأسلوب قريب من مآسى الفنان الأسبانى (جويا) والنظرة الدينية عند جورج رووه وإحساس نولد الأسطورى.

فأتى ذلك الفنان الذى استطاع أن يولد من جديد ويلحق بآخر ركب من قطار التعبيرية المارق بين حطام الإنسانية المعذبة والقلقة ليقذف بنفسه فى عالم الإنسان الملئ بالمعاناة ويعيش التجربة مع جيل من تلاميذه فى ولادة جديدة.



(المسيح المضرج بالدماء) ١٩٢٢
- لوفيس كورانث
- زيت على ابلكاش -١٠٧×١٣٥ سم
- ميونخ شكل (٥٧)
- متحف ستاج الحديث

فنرى لوحة (المسيح الأحمر) ذات تكوين جرىء فالمسيح كما تخيله الفنان وقد فتح يديه إلى أعلى ورأسه إلى الأفق العلوى البعيد وساقاه مثبتتان وهو مصلوب ولم يظهر الصليب ولكن ظهرت حالةالصلب ومن تحته تقف النسوة فى حالة فزع وهلع ومن خلف رأسه فى السماء تبرز أشعة الشمس فى خطوط مستقيمة حادة منتشرة على جانبى التكوين والنسوة ذات أعين فاغرةغائرة مثل أعين (ادفارد مونش). ويوحى الموضوع بأساطير (أميل نولد) وفى أسلوب خشن مثل الفنان الفرنسى

(جورج رووه) ونرى أشعة الشمس الساطعة فى تعبيرية محددة مثل شموس (فان جوج) المتوهجة وزاوية الرؤيا من منظور علوى فى زاوية جانبية برؤيا تعبيرية واضحة ، ونلاحظ ملامح الوجوه ذات الرؤيا المفزعة فى إحساس تعبيرى فى الخط واللون والجو العام لأسلوب (لوفيس كورانث) .

٢ - أتوديكس (١٩٨١-١٩٦٩) Otto Dix

بدأ أتوديكس متأثرا بالمدرسة التأثيرية نتيجة لمعرض فان جوج الكبير الذى أقيم فى دريسدن سنة ١٩١٣ . ونراه يلتحق بمدرسة الفنون فى دريسدن سنة ١٩٠٩ . وينشأ علاقات مع جماعة الفارس الأزرق بميونخ وجماعة (الجسر) بدرسدن – وتأثر بالمذهب التكعيبى والمستقبلى ولاحركة الدادية تلك الحركة التى لدت نتيجة لهزيمة سنة ١٩١٨ . وما تبعها من تغير فى المفاهيم والآراء والتوقعات وما تبعها من فوضى سياسية واجتماعية .

وقبل ذلك نرى أتوديكس الفنان الثورى التقدمى يتطوع فى الخدمة العسكرية معتقدا أن تلك التجربة ستخلق منه إنسان جديد وأنتج أعمالا ورسومات ذات إحساس انفعالى مباشر مع الأحداث المباشرة التى أمامه فى ميدان القتال مثل لوحة (صورة ذاتية مثل إله الحرب) سنة ١٩١٥ . بأسلوب مستقبلى واضح . ونلاحظ فى تلك اللوحة النظرة العدائية المتحفزة . وأعجب بتلك اللوحة المستقبليون حتى أنهم ذهبوا إلى أكثر من ذلك بأن اعتبروا الرسومات التمهيدية التى أنتجها ديكس فى الحرب (أعطت المستقبلية أسلوبها الحقيقى أكثر بكثير من موضوعات الفنانين المستقبلين والإيطاليين) .

وبعد الحرب يعود ديكس للدراسة فى دريسدن سنة ١٩١٩ وكان وقتها فى الثامنة والعشرين من العمر ونراه يؤسس مجموعة (الفريق) سنة ١٩١٩ بدرسدن . . تلك الجماعة التى من أهدافها هجرة الأساليب القديمة والوسائل المستهلكة والعمل على إطلاق الحرية الشخصية للفرد والبحث عن شكل جديد للتعبير عن الحرية والعالم بعد الحرب بصورة ورؤيا جديدة .

ونراه ينضم فى سنة ١٩١٩ إلى جماعة (بلاد الراين الشابة - **Young Rhieland**).

ونلاحظ اتوديكس ذلك الفنان المتأثر بالتأثيرية والتجريبية والتكعيبية الرمزية والمستقبلية وأيضا لاحركة الدادية (التى هى رد فعل لهزيمة ألمانيا سنة ١٩١٨). وبحث أيضا عن الواقعية الاشتراكية فى الجماعات والتجمعات الفنية التى تكونت بعد الحرب فى كل مدينة المانية بحماس ثورى تعبيرى ونراه يؤتى بأعمال مثل (اله الحرب صورة ذاتية للفنان) سنة ١٩١٥ وقبلها لوحة (الشمس المنتظرة شتاء الطبيعة) سنة ١٩١٣ ذات تأثير بالغ بفان جوج فى امتداد الحقول وسيطرة الشمس وأشعتها على تكوين اللوحة والغربان الجاثمة على الحقول والسماء المبلدة بالضباب الذى يقاوم أشعة الشمس... أنها مرحلة التأثير بفان جوج... ويظهر اختلاف أسلوب الفنان ونظرته فى سنة ١٩١٥ عندما أنتج مجموعة أعماله عن الحرب بتلك الخطوط الحادة والأشكال المحطمة والتداخل فى الأشكال بنظرة تشاؤمية عدائية واضحة تؤكد الحالة النفسية المضطربة للفنان ونظرته للواقع واصطدامه بالحقيقة الواقعية لقسوة العالم.. ومآسى الحرب.. مما دفع الفنان (كنوع من التعويض النفسى) إلى تصوير نفسه كإله الحرب (**Mars**) تتحطم أمامه القوى المعادية للسلام والعدل والرفاهية والحرية.



شكل (٥٦) - آله الحرب - أتوديكس ١٩١٥

وفى سنة ١٩٢٤ ينتج لوحة (والد ووالدة الفنان) تلك اللوحة التى تعتبر تعبيرية واقعية بأسلوب جديد فنرى أيدى الرجل قد انتفخت وظهرت العروق بارزة عن جلد بشرة الرجل تنبئ عن طول سنين كفاحه (مثل أعمال الفنان أوجين سخيل) وندرك تلك القصاصة من الورق والتى عليها ختم ومثبتة خلفهم على الحائط وعليها بقايا ختم رسمى تنم عن علاقتهم بالسلطة الحاكمة وتعلقهم بها حتى فى تلك الجلسةا لذاتيةالتى هى عبارة (عن جلسة نفسية داخلية جدا). إن أتوديكس يظهر التفاصيل بشكل دقيق وواقعى ويبالغ فى النسب بأسلوب تعبيرى حتى يصل إلى الحالةالنفسية التعبيرية التى يحسها تجاه الموضوع مع عدم إغفال الواقع بكل تفاصيله ونرى أتوديكس ينتج فى عام ١٩٢٦ لوحة (صورة شخصية للمؤلفه - سيلفا فون هاردين).. فيعطى الفنان أهمية حتى للدخان المتبخر من سيجارة المؤلفة وتلك الجلسة العير مستقرة نسبيا على الكرسى وتفاصيل المنضدة وعلبة الثقاب ووضع دائرة سوداء على العين اليمنى للمؤلفة فى دائرة كاملة حول عينها فأعطى الإحساس بالتركيز على العين وأهميتها فى التكوين تقابل السيجارة البيضاءة وعليه السجائر الحمراء على المنضدةالرخامية البيضاء فى خلفية حمراء قرمزية وثوب أحمر فى شكل مربعات سوداء. إنها الواقعية الجديدة أتى بها ديكس وزملاءه.

ذلكالفنان المولود فى الثالث من ديسمبر سنة ١٨٩١ فى (انترمهوس) بالمانيا - والذى عاد إلى الدراسة الأكاديمية مرة ثانية بعد عودته من التطوع فيا لحرب (١٩١٤ - ١٩١٨) فى أكاديمية درسدن (١٩١٩،١٩٢١).

ويستقر فى برلين فى الفترة (١٩٢٥ - ١٩٢٧) ويقوم بالتدريس فى أكاديمية (دريسدن) بعد ذلك.

وفى عام ١٩٣٣ يمنع من التدريس ويطرد من وظيفته بواسطة السلطات النازية ويطارد من (الجستابو) فى عام ١٩٣٩.

ويبقى فى ميونخ بدون عمل وينجو من محاولة لاغتياله محققة تورط فيها.

ويذهب إلى فرنسا كلاجئ سياسى فى الفترة (١٩٤٥ - ١٩٤٦) ويتوفى فى الخامس والعشرين من يوليو سنة ١٩٦٩ فى (SINGEN سينتى) .



(والد ووالدة الفنان) ١٩٢٤ - ١٣٠ × ١١٨ سم - زيت على قماش
شكل (٥٤) - أتوديكس

لوحة (والد ووالدة الفنان سنة ١٩٢٤) لاتوديكس ذات رؤيا موضوعية جديدة فى واقعية مفرطة فى دقتها فنراه يصور جميع التفاصيل بدقة كما لو أنه رآها بمجهر فالتفاصيل الدقيقة للأشياء الغير مهمة واضحة ومؤكدة ومركز عليها الفنان كما لو أنه يراها بعدسة مكبرة متأثر فى ذلك بأعمال الفنان (هنرى روسوة) البدائى الذى كان يرسم أوراق الأشجار وأفرعها فى حالة انتفاخ بأسلوب تعبيرى بدائى حديث .

أما لوحة ديكس (الوالدين) ذات رؤيا أكاديمية واقعية فنرى اللوحة بها رجل مسن وزوجته قد جلسا على أريكة خلفها جدار الحجرة الأخضر ذو الزخارف البسيطة فنرى الفنان قد وضح التفاصيل الدقيقة لثنايا جلد أيدى الرجل والمرأة وبالغ فى حجم الكفين كتعبير عن العمر الطويل ونرى العروق ظاهرة على سطح الجلد ولكن بأسلوب يختلف عن العروق التى كانت تظهر لدى شخصيات (أوسكار كوكوشكا) و (ايجون سخيل) . إن العروق الظاهرة عند ديكس هى طبيعية غير متشنجة أو عصبية انها بصمات الزمن قسوته ولكن برؤيا مجهرية . . كما نلاحظ تفاصيل

الملابس لدى الرجل والمرأة مؤكدة وواضحة وأيضا النقوش المزخرفة لقماش الأريكة الخضراء وحتى وسائل تثبيت القماش على خشب الأريكة واضحة.. والشعيرات فى شارب الرجل العجوز - رسم الفنان كل شعرة بمفردها وعينا المرأة الساهمة إلى بعيد جدا والنظرة الثابتة المثبتة لدى الرجل العجوز والثنايا الجلدية على رقبته.

ونرى الفنان أعطى بعدا رمزيا تعبيريا فى رؤيا جديدة عندما ثبت قصاصة ورق بيضاء عليها بقايا ختم حكومى بالأسود فى رمزية تعبيرية عن ارتباط هؤلاء القوم بالسلطة وسيطرة الحكم عليهم وموجود معهم حتى فى جلستهم الهادئة فى نهايةالعمر معلق على جدارهم القيد الرسمى سواء كان بالخير أو بالشر المهم ارتباط رسمى (عقد قران - شهادة ميلاد - شهادة تقدير - أمر بالقبض عليهم..) كل شيء ممكن بعد الحرب العالمية الأولى فى هذا العالم المادى المتغير فى النوازع والمفاجاءات .

ونرى حجم كف الأيدى عند الرجل ضخم ومنتفخ فى دائرية واضة مثل جذوع الأشجار العجوزة المرتبطة بالأرض الزراعية إنها تلك الرؤيا بها أحاسيس من لوحات فان جوخ الأولى (آكلو البطاطس).. فى رؤياه الواقعية التعبيرية الذاتية.

واللون فى لوحة (الوالدين سنة ١٩٢٤) ذا هدوء متمكن فالجدار لونه أخضر عليه زخارف خضراء داكنة نسبيا وأسفلها خط أفقى حاد أسود والأريكة خشبية ولونها بنى به ثنايا الخشب الخام وقماشها أخضر مزخرف بالأسود، وقماش مقعد ذو زخارف بنى حتى زوائد هذا القماش واضحة جدا بين ركبتى الرجل.

ويجلس الزوجان وقد ارتدى الرجل قميص أخضر مقلم بالأبيض على (صيدرى) وبنطلون بنى داكن والمرأة قميص أحمر ذو لون باهت جدا و(جونله) خضراء مقدمة بخطوط بيضاء دقيقة جدا.. والقصاصة الورقة البيضاء المثبتة على الجدار وبها ختم أسود.

تلك المجموعة اللونية الهادئة جدا للوحة (الوالدين) فى تعبيرية موضوعية جديدة لرؤية كل التفاصيل المادية وأدقها فى نظرة جديدة إلى العالم بعد الحرب ذلك العالم الذى تغير فى النظرة إليه نتيجة الحدوث متغيرات السياسة والاقتصاد والمصالح الدولية.. كل ذلك انعكس على رؤيا الفنان الذى راح يفتش عن أدق التفاصيل ليستوعبها فى نظرة موضوعية بعيدة عن الذاتيةا لمفرطة المريضة التى كان غارقا فيها لفترة طويلة.

٣ - جورج جروسز (١٨٩٣-١٩٥٩) GEORGE GROSX

تكونت فى سنة ١٩٢٤ (الجماعة الحمراء) برئاسة جورج جروسز - وهو اتحاد الفنانين الشيوعيين. مثل جميع الاتجاهات والجماعات الفنية التى تكونت فى ألمانيا بعد الحرب فى سنة ١٩١٩) فنرى (جماعة بلاد الراين الشابة سنة ١٩١٩) فى دوسلدورف وجماعة (الفريق) سنة ١٩١٩ فى درسلدورف . وجماعة (الفريق) سنة ١٩١٩ فى دريسدن وأيضا جماعة (نوفمبر) فى برلين سنة ١٩١٨ و (جماعة عمال برلين السوفيت للفنون) ببرلين.



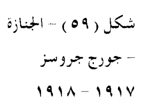
شكل (٩٠) العسكر يدمروا القيم
- جورج جروسز

وأيضا الباو هاوس موجود ومارس عمله بفاعلية لأن برنامجه واضح ومستند على أسس عملية.

وكانت هذه الجماعات على خلاف دائم فيما بينها لاختلاف الاتجاهات السياسية الناتجة عن تحولات الحرب وما تخلف عنها من متغيرات فنرى أن كل مجموعة فنانين مرتبطة سياسياً كونت جماعة فنية مثل (الكوميون) (ورابطة الفنانين الثوريين).

وساعد ذلك التعدد فى الاتجاهات والجماعات على تفكك الاتجاه التعبيرى كمؤسسات تدافع عنه من ناحية ومن الناحية الأخرى الضباب المتخلف عن الحرب العالمية الأولى وما نتج عنه من متغيرات غيرت من النظرة العامة للجماهير والفنانين من ناحية الشكل والمضمون والأسلوب أيضا تجاه المشاكل الحياتية والفنية ... فنرى البيانات الرسمية الفنية قد استهلكت فى زمن ما قبل الحرب إلى لا شيء وبدأت ت ظهر بيانات الهجوم على التعبيرية كمدرسة قاربت على الانتهاء من الحياة الفنية الحديثة وأصيب الفنانون بصدمة العجز بالواقع مما دفع جورج جروسز واتوديكس وبيكمان إلى (الموضوعية الجديدة) ذلك الشعار الجديد الذى رفع فى وجه ذاتية وعاطفة التعبيرية ... وكان ذلك فى معرض (الموضوعية الجديدة سنة ١٩٢٥) فى مانهايم كدعوة لإثبات اتجاه دجيد ورؤيا جديدة للفن لعصر جديد ونرى جورج جروسز ذلك الفنان الاشتراكى ورئيس (الجماعة الحمراء) التى تأسست عام ١٩٢٤ ببرلين.. ينتج أعمالا لها الصفة الانتقادية السياسية باحساس اجتماعى إنسانى واقعى متهكم مثل لوحة (تاجر الرقيق الأبيض سنة ١٩١٩) شكل (٥٨) لوحة (أهلا بك أيتها الجميلة سنة ١٩١٩).





شكل (٥٩) - الجنازة
- جورج جروسز
١٩١٧ - ١٩١٨

وجورج جروسز من مواليد برلين عام ١٨٩٣ ، وأنهى دراسته فى أكاديمية درسدن للفنون .

وفى الفترة من (١٩٠٩ - ١٩١٠) استقر فى برلين .. ثم ذهب إلى الدراسة الأكاديمية فى باريس ... ويكون جماعة (الدادا) فى برلين عام ١٩١٣ ... ويبقى الفترة (١٩١٧ - ١٩٢٠) فى نيويورك بدعوة لعرض أعماله هناك .. ويتوفى جورة جروسز فى برلين ١٩٥٩ .

(أهلا بك أيتها الجميلة سنة ١٩١٩)

١٩١٩ - ألوان مائية وحبر - برلين - مجموعة برفات جورج جروسز .

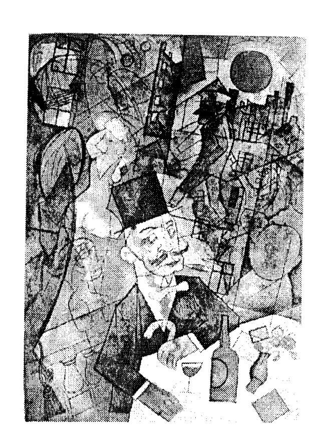
تلك اللوحة تنتمى لنفس فترة لوحة (تاجر الرقيق الأبيض سنة ١٩٦٩) ونرى فى لوحة (أهلا بك أيتها الجميلة) نفس الرؤى النقدية الاجتماعية التى تخلفت عن سنوات الحرب العالمية وظهر طبقة ربما من أثريا الحرب الطاعنين فى السن والباحثين عن المتعة المحرمة فى علب الليل المغلقة .

فاللوحة عبارة عن امرأة جالسة فى ملهى ليلى أو بار متجردة من ثيابها إلا من الجوارب وغطاء الرأس وقطعة من فراء الثعلب على جسدها العارى وقد امسكت ببقايا سيجارة بيدها اليسرى أمام كأس وفنجان على طاولة قاعدتها غير مستقرة وفى مواجهتها رجل برأس ضخم عارية من الشعر ويرتدى الملابس الكاملة . وفى الخلفية رجلان عجوزان ذو رؤوس كبيرة عارية أمام طاولتهم المائلة وتقف بجوارهم امرأة ترتدى فستان بنفسجى باهت وغطاء رأس أبيض وجزء من الفراء الأبيض ويبدو خارج ذلك المكان من بعيد المساكن العالية ذات النوافذ المضيئة فى ليل حالك ، واللوحة منفذة على الألوان المائية والحبر الأسود ... فى رؤية تكونية جديدة فنلاحظ محور رؤوس الخمس أشخاص التى يتكون منهم التكون هناك خط محورى وهمى يربطهم جميعا بشكل الخط الزجزاجى المتعرج ذهابا وأيابا فى هندسية محددة ، على مستوى علوى .. أما فى المستوى الأفقى فنلاحظ ترديد وتكرار النفس المحور الزجزاجى هذا على طاولات الملهى الصفراء الغيرة مستقرة على وضع منظورى سليم .

كما نلاحظ أرجل المنضدة التى أمام المرأة العارية ذات شكل ضخم وغريب وجسد المرأة العارية وأصابعها الصغيرة جدا وكفها وكذلك فى تعبيرية تدل على ضعف الإرادة والنسياق وكذلك نرى

العنق أخذ شكل ضخم مخيف وكذلك الفم والأسنان والعين ذات نظرة غريبة والفم ضخم وكريهة.. فنرى الفنان حول جسدها إلى نسب حيوانية صريحة.. وجعل الرجل الجالس في المواجهة بلا أى تعبير مثل أحد التماثيل اليابانية تخفى سراً داخل أحشائها والرجل الثانى أسند يده على الطاولة أمام كأسه وزجاجته الخضراء فى ملامح باردة وفم مفتوح عن أسنان كبيرة كريهة والرجل الأخير المستند تقريبا على الجدار ويده على طاولة صغيرة بجوار مقعد ذا دعائم دقيقة.. وقد ارتدى نظارة فى عين واحدة ورقبته معتلة يلتف عليها رباط ضاغط وتنظر إليه المرأة الثانية فى رغبة مريضة متسولة. أنها أمراض ما بعد النكبات والحروب وتفكك المجتمع واهتزازه رآها جورج جروز فى علب الليل المغلقة برؤيا اجتماعية سياسية واضحة بنقده لها بأسلوب مباشر برؤيا موضوعية جديدة.

واللون المائى أعطى له السهولة فى إعطاء الخلفية الداكنة لشخصياته وأبرزها على سطح اللون وتأكيدها عن طريق الخط الأسود – وكذلك نرى الألوان المسيطرة فى الخلفية البنى ودرجاته... الأزرق الفاتح والأخضر الفاتح أما الأبيض فقد أعطى له أهمية فى جسد المرأة العارى فى مقدمة اللوحة بحجم كبير بالنسبة لباقى الأشخاص المغارقة التشكيلية بالجسد للعارى فى محل عام وترتدى جوارب زرقاء وغطاء رأس أحمر وفراء على عنقها وبقايا رباط صغير حول عنقها مثل الحيوانات. ونراه فى جرأة قد أعطى خطوط سوداء دقيقة حول أسفل بطن المرأة بين (فخذيها) فى جرأة معبرة عن الميول الجنسية لتلك المرأة التى هى ربما بائعة هوى بصورة غير خافية على أحد.. نرى ذلك الأسلوب الجرىء من الفنان الذى فعله (أيجون سخيل) من قبله وقبض عليه بتهمة إنتاج صور مخلة.. فنرى جورج جروسز بعد الحرب ينتج أعمالا مثل هذه اللوحة بلا خوف بل ويؤكدها فى أغلب أعماله.



(تاجر الرقيق الأبيض) ١٩١٩
• جورج جروسز
- ألوان مائية وحبر
- ٣٠ × ٤٢ سم - برلين
شكل (٥٨) معرض بنردلوف

لوحة (تاجر الرقيق الأبيض) سنة ١٩١٩ لجورج جروسز ذات رؤيا نقدية اجتماعية صارخة لأحد أمراض المجتمع الأخلاقيةالتى انتشرت أثناء الحرب وبعدها فى رؤيا نقدية فنية بأسلوب تركيبى بنائى متداخل فى العديد من الصور والأماكن فى زمن واحد هو الزمن المادى للوحة.. فنرى ذلك الرجل العجوز المتصابى الجالس أمام طاولة يحتسى الخمر وممسك بعصاة وقد ارتدى كامل ثيابه الرسمية وقبعته العالية وتدور فى خلفية الصور أو عقله الباطن رؤيا واحتمالات واحلام يقظة واضحة المعالم لرجل شرطة يسير ليلا فى الشارع وعلب الليل المغلقة والمصانع البعيدةوالشمس الحارقة والأطفال الأبرياء والنسوة الساقطات ونساء عاريات وستائر قصور عتيقة وزخارف قديمة.. كل تلك العناصر المتحركة المتداخلة فى خلفية أحلام يقظة (تاجر الرقيق الأبيض) الجالس أمام طاولته يحتسى الخمر ذو شارب طويل وملامح غير مريحة.. ونفذت اللوحة بالألوان المائية والقلم الحبر الأسود وفى أسلوب جرىء متداخل فعبر الفنان بالخط عن التفاصيل الدقيقة لما يتم داخل عالم الرقيق الأبيض فى بساطة تعبيرية وأيضا باللون المائى البسيط الهادئ فى خليفة لها التأثير الهارمونى المتداخل مع درجات الأصفر والأحمر والبرتقالى فى تنويعات من الأزرق الفاتح والأخضر الداكن.

معطيا بقعة ضوئية فاتحة للمنضدة البيضاء الجالس أمامها الرجل متخذ الركن الأيمن السفلى من التكوين وجسده مائل نسبيا على المنضدة.. ونلاحظ بقايا اللون الأحمر الساقط من أعلى قبعته على رباطة عنقه وقميصه الأبيض ويده اليسرى فى تعبير واضح عن تورطه وتلوثه فى ذلك العالم المهين.

ونلاحظ اللون الأزرق للدائرة على زجاجة الخمر وخلفية الأطفال فى الجانب الأيمن وكذلك رداء المرأة فى منتصف التكوين.

فلوحة (تاجر الرقيق الأبيض سنة ١٩١٩) بها الخط القوى المعبر عن التفاصيل الدقيقة فى رؤيا جديدة للواقع متداخل مع الألوان المائية والمسيطرة على التكوين فى بساطة تعطى الشحنة الانفعالية للقيم التشكيلية داخل البناء الفنى للوحة من لون وخط وترديد وتناغم خطى ومساحى ولونى فى اتزان واضح.



(المؤلفة - سيلفافون هاردين) ١٩٢٦
- ٨٨ × ١٢٠ سم
- اتودبكس
- خشب محصر بمواد حديثة
- شكل (٥٥)

لوحة (المؤلفة – سيلفافون – هاردين) سنة ١٩٢٦ أنتجت في الفترة التي استقر فيها الفنان في برلين ونال قسط متواضع من الاستقرار الفني والنفسي بعد هزيمة سنة ١٩١٨.

فنرى في أسلوبه أكثر استقرار وهدوءا من فترة (١٤-١٩١٨) والتي قضاها في الخدمةالعسكرية في الحرب.

فنلاحظ أنه أعطى أدق التفاصيل بأسلوب مجهرى واضح في تركيزه على أدق التفاصيل في علبة سجائر المؤلفة الجالسة على مقعد في وضع غير مستقر وحتى علبة الكبريت الصغيرة وسطح المنضدة الرخامية والخاتم في أصبع المؤلفة لهم التركيز والاهتمام الواضح ونلاحظ أيضا إظهاره جورب السيدة والأصابع الرفيعة المشدودة المدببة كأصابع الطيور.. ولم يغفل الفنان دخان السيجارة المتصاعد... والنظرة المرهفة والملامح المتعبة لتلك المؤلفة التي ربما قضت ليلها في السهر والتأليف.. ونلاحظ تلك الدائرة السوداء حول عيني المؤلفة اليمنى ربما نظارة طبية.. أو إضافة أرادها الفنان.. ولكنها أعطت الإحساس بالغرابة والمفارقة المدهشة للمشاهد اللوحة.. ويردد اللون الأسود الدائرى لتلك النظارة مع المربعات السوداء في ثوب المؤلفة تلك المربعات السوداء والحمراء والرمادية المتكررة بوضوح وقوة لونية مع خلفية حمراء قرمزية لجدران المقهى في سيطرة كاملةعلى درجات اللون المتضاربة ونلاحظ الهدوء اللوني في الدرجة اللونية للمقعد البنى المشوب بالاصفرار بحيث نراه متداخلا مع أرضية المقهى... في تداخل لوني قوى أعطى السيطرة على اللون بواسطةالأسود والأحمر.

كما نلاحظ لحظة السرحان الواضحة على ملامح المؤلفة في إحساس درامي ذاتي بأسلوب تعبيرى داخلي لحالة نفسية ذاتية لتلك المؤلفة مع عدم إغفال الفنان للتفاصيل الدقيقة وإعطاءها أهمية كبيرة بأسلوب مركز مثل لوحة (والدى الفنان نفسه سنة ١٩٢٤) ونلاحظ أيضا ذلك الكأس الخاص بمشروب معين والقشةا الخاصة بالشراب واضحة على سطح الزجاج الشفاف للكأس حتى الأحرف المكتوبة على علبة الثقاب الصغيرة واضحة. إنها الموضوعية الجديدة أو الواقعية الجديدة التي أتت

بعد صدمة الفنان فى عالم آخر مثالى يحس بمعاناة الناس. فأدرك بعد الحرب العالمية الأولى أنه الواقع المادى والقوة الغاشمة والقوة المادية لابد من رؤيتها وإدراكها فى تفاصيل الحياه البشرية والاجتماعية.

٤ - ماكس بيكمان (١٨٨٤ - ١٩٥٠) Max Bechmann

ولد الفنان ماكس بيكمان فى (ليبزج) عام ١٨٨٤ ... وعندما بلغ الخامسة عشر انتظم فى أكاديمية وايمر (Weimar) للفنون وتلقى تعليما فى ا لرسم على يد مصور الصور الشخصية والأحداث اليومية (كارل فريتجوف سميت -C.G.J.-Smith) وكان ذلك عام ١٨٩٩ .

ونرى ماكس بيكمان يسافر لأول مرة إلى باريس عام ١٩٠٣ ويقضى ستة أشهر ويتأثر بالتأثيرية هناك... ويشاهد أعمال الفنانين التأثيريين وما بعد التأثيريين وبصفة خاصة الفنان (مانيت - Manet) ولوحة (العذراء تنتحب) لمدرسة أفينون.

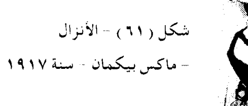
وفى سنة ١٩٠٤ يعود إلى برلين.. وفى سنة ١٩٠٦ يفوز بجائزة الفيلا رومانا - Villa Romana وهى بعثة دراسة فنية مجانية إلى فلورنسا لمدة ستة أشهر.. وكان ذلك نتيجة عرضه للوحة (شبان بجانب البحر سنة ١٩٠٦) ويعرض بجامعة الفنانين الألمان فى وايمر وفى الفترة من ١٩٠٦ حتى سنة ١٩١٢ نراه يرسم موضوعات دينية وتاريخية مثل (الدراما Drama) سنة ١٩٠٦ وموضوعات تمثل (آدم وحواء) وآلهة الحب والحرب. ولوحة (بركان ميسينا سنة ١٩١٠) - ولوحة (فرق الجبار سنة ١٩١٢) ولوحته المغرقة فى المأساة المكشفة (رؤيا للموت كبيرة سنة ١٩٠٦) فى إيقاع درامى وبعد تشكيلى قوى فى الشحنة الانفعالية وكان فى هذه المرحلة يحاول كما يقول هو (النفاذ إلى روح الأشياء) محاولا الوصول إلى الحقيقة الداخلية الراسخة داخل أعماق أشكاله بحيث لا تبدو الصورة انعكاسا للواقع بل حقيقة داخلية منحوتة بخطوط وألوان .. متأثرا برؤيا ادفارد مونش ولوفيس كوارنث.. ونراه بعد ذلك يتطوع فى الحرب سنة ١٩١٤ فى الخدمات الطبية ويرسل إلى بروسيا الشرقية ثم إلى الفلاندرز ويلتقى هناك بأريك هيكل.. أحد مؤسسى

(جماعة الجسر ١٩٠٥-١٩١٣) .. وأصيب بانهيار عصبى أثناء الحرب وسرح من الخدمة العسكرية ... وتوقف تماما فى الفترة من سنة ١٩١٤-١٩١٦ حتى نراه فى نهاية سنة ١٩١٧ وبعد تخلصه من الآثار النفسية للحرب يرسم لوحته (صورة شخصية مع منديل أحمر) سنة ١٩١٧ ... وتبدو فى هذه الصورة مدى تأثير أهوال الحرب على حالته النفسية فنراه فاغر العينين خائف مضطرب يستند إلى نافذته وجدار آخر ويرتكز على حافة الصورة بيده اليمنى فى حالة من الاضطراب والخوف ونظره متوجسه إلى المستقبل فى احساس غاضب ولون بشرته مريض وجسمه متهالك . إنها رؤيا الماضى القريب تظهر عليه بحالة نفسية .

ويرسم عام ١٩١٧ لوحة (الشهادة) ولوحة (المسيح والمرأة الزانية) بأسلوبه فى علاج الفراغ بإدخال أجسام دائرية الشكل مثل الاسطوانات والخاريط والقبعات الدائرية والعجلات والأشكال الهرمية وأدوات الموسيقى والتعذيب معطيا أبعادا نفسية وغامضة برعب وخوف دفين تنبىء عنه أشخاصه وجلاديه ومهرجيه وأبطال مسرحياته وجنوده وهم يؤدوا حفلاتهم التنكرية الكريهة .

ونراه فى تلك الفترة مخلصا لفن الفراغ والعمق ونراه يقول[٩٢] (.. فى البداية يكون الفراغ هذا الاختراع الغامض الغير مفهوم فكريا .. فالوقت من اختراع الإنسان أما الفضاء فهو قصر الآلهة ..) .




شكل (٦١) - الأنزال
- ماكس بيكمان - سنة ١٩١٧

الدراما النفسية أعمال بيكمان:

وينتج لوحة (الليل سنة ١٩١٨-١٩١٩) فيرى الفنان الليل عبارة عن كابوس مخيف مرعب به جميع أدوات التعذيب والقتل والجلادين يهشمون أعضاء سجناءهم المؤثقين فى سلبية تامة بشكل مثير وسهل فالقتل والتعذيب يتم كما فى العصور الوسطى فى طراز من الملابس الساذجة المتأثرة بالماضى البعيد وتلك الحفلات التنكرية التى تنقلب فى نهايتها إلى مذابح للقتل والاغتصاب فالخوف والاغتصاب والتعذيب يسيطرة على لوحة الليل بهؤلاء الجلادين وربما هم سياسيين عصريين فى ملابس تنكيرية لخداع الشعوب أو قراصنة البحار المظلمة إنها مأدبة عُشاء تنكرية تنتهى بمذبحة قتل واغتصاب فى عصر غير ملعوم وزمان منتهى ورؤيا شائكة إنها إحدى عوالم ماكس بيكمان ذلك الفنان المصاب بانهيار عصبى فى حرب سنة ١٩١٤ ويسترد صحته ولكن هواجس أهوال الحرب تهاجمه لأنها مازالت كامنة فى أعماقه وتطفو على سطح لوحاته.

وفى لوحة (كرنفال **Carnival**) سنة ١٩٢٠ نرى تلك النساء والممثلات والموسيقيات والمهرجين وأدواتهم الغريبة ولوحة (قبل الحفلة التنكرية سنة ١٩٢٢) إنه سيرك متجول أو نادى ليلى... أو كواليس خلفية لأوبرا ريفية استعارت أدوات زينتها وعملها من إحدى استديوهات المانيا السينمائية لإحدى أفلام(٩٣) (الدكتور كالليجارى) أو (الدكتور فاوست) أن عالم بيكمان يبدو كمسرحية هزلية مخيفة يقتل جميع شخصيتها فى مصير مؤلم وينهار جميع مشاهديها إنها حياة بيكمان ونراه يصور نفسه مع جوقة الممثلين واضعًا غطاء أسود على عينيه فى لوحة (قبل الحفلة التنكرية سنة ١٩٢٢) ونرى أكثر من مفردات تكوينه فى إسهاب وتعداد كبير بحيث نحس بالاضطراب الداخلى بين العديد من العناصر المالئة لفراغه فى تداخل بعيد عن التفاعل من أشكاله يرسم حركتها ولكنها لا توحى بالحركة أن مذابحه وممثليه ومهرجيه ثبتوا على تلك الحالة المرعبة البائسة فى (حالة إلغاء لمفهوم الزمن المادى...) إن التعذيب والقهر دائم ويستمر غير عابئ بعامل الزمن انه ممتد فى لا نهاذية وذلك واضح من الإحساس البادر على وجوه ضحاياه وأبطال مسرحياته

ومهرجيه فى ملحمة جامحة لبؤس الإنسانية فى أسلوب تعبيرى بموضوعية جديدة معبرا عن تفاصيل عديدة وكثيرة ومتداخلة فى رؤيا خرافية وبأسلوب موضوعى بعيد عن أى عاطفة.



شكل (٦٢)
- رؤية كبيرة للموت
- ماكس بيكمان سنة ١٩١٧

وقد قال ماكس بيكمان[٩٤] (لا يوجد شيء أكرهه أكثر من العاطفة - إن الأقوى والأعمق هو رغبتى فى أن أسجل الأشياء التى لا يمكن التعبير عنها للحياة لتصبح والقلق الأعمى والأثقل على وجودنا يحترق فى داخلى، فكلما أغلقت فمى بإحكام كلما أصبحت أكثر برودا فى أن احتوى هذا النبت الناشز المخيف لحيوية وأن أحبسه فى خطوط واسطح زجاجية شفافة، أقمعة وأن أخنقه.. اننى لا أبكى، اننى أكره الدموع كعلامة للعبودية.. اننى دائما أركز عليا لشيء الضرورى... على ساق أو ذراع وعلى الاحساس المدهش لتقصير الخطوط عبر السطح وتقسيم الفراغ وعلى اتحاد الخطوط المستقيمة وعلاقتها بالأخريات المنحنية... ان الاستدارة فى السطح والعمق فى الإحساس بالسطح هو هندسة اللوحة... التقوى، الله - يالها من كلمة جميلة أسيء استخدامها كثيرا - اننى إن كان لى أن أؤدى عملى ففى النهاية سأموت ... إن اليد المرسومة أو الوجه العابس أو الباكى ذاك هو عقيدتى، رذا كنت أحس شيئا فى الحياة انه فى كل ذلك...).

كانت تلك إحدى أخريات ذكريات الفنان ماكس بيكمان عن كرهه للعاطفة والدموع كدليل على العبودية وكيفية قمع الإحساس داخل خط وسطح زجاجى وكرهه للبكاء وتركيزة على

الأطراف واهتمامه بهندسة اللوحة انها رؤيا الموضوعية الجديدة ورؤيا ما بعد سنوات الحرب للفنانين التعبيريين أمثال أتوديكس وجورج جروسز وماكس بيكمان ذلك الفنان الذى بعد عن الجماعات الفنية والتكتلات السياسية والأيديولوجية ليكون لفنه وقد لقى التشجيع من جماعة برلين كممثل لروح الفنان (ليبرمان) .

ذلك الفنان الذى مر بتجارب قاسية أوصلته إلى الانهيار العصبى فى الحرب ثم خلافه مع النظام الحاكم فى ألمانيا النازية . . ويتوقف عن العمل فى برلين إجباريا ثم يهرب إلى أمستردام فى هولندا ثم إلى انجلترا خوفا من تعقب (الجستابو) فى الفترة (١٩٣٨-١٩٤٧) وثم إلى أمريكا ويقوم بالتدريس بهناك حتى وفاته بالولايات المتحدة الأمريكية ونرى شيء من مذكراته حيث يقول(٩٥) (أستيقظت ومازلت أحلم . . بدا لى التصوير انه إنجازى الممكن والوحيد . . فكرت فى صديقى الكبير العجوز هنرى روسوه وفى هوميروس الذى قربنى من الآلهة . حييته وإلى جواره رأيت وليم بلاك فيض النيل والعبقرية . لوح بيده موجها إلى تحيات كما لو كان كاهنا أكبر فى هيكل سماوى قال لى «لا تجعل نفسك تفزع من هول العالم ستحصل من ذاتك على رؤية أعمق . . وستجنى تحررا متزايدا من كل ما يبدو لك الآن فظيعا وكثيبا . . ») .

تلك احدى هواجس الفنان (ماكس بيكمان) المخيفة التى عاشها وعبر عنها فى أعماله طوال حياته الفنية . . إلى وفاته فى السابع والعشرين من ديسمبر عام ١٩٥٠ بنيويورك حيث كان يعمل فى المدرسة العالية للفنون بمتحف (بروكلين) بنيويورك .



لوحة (صورة ذاتية بمنديل أحمر)
١٩١٧ - زيت على قماش - ٦٠×٨٠ سم
- ستاج ستلاجرى
- (ماكس بيكمان)
- شكل (٦٠)

لوحة (صورة ذاتية للفنان بمنديل أحمر) سنة ١٩١٧ هى من أوائل إنتاجه بعد شفائه من حالة الانهيار العصبى التى ألمت به إبان اشتراكه فى معارك الحرب العالمية على حدود روسيا الشرقية.. وتقابل هناك مع أريك هيكل.. وبسبب ذلك سرح من الخدمة العسكرية وتوقف عن العمل فى الفترة (١٩١٤-١٩١٦).

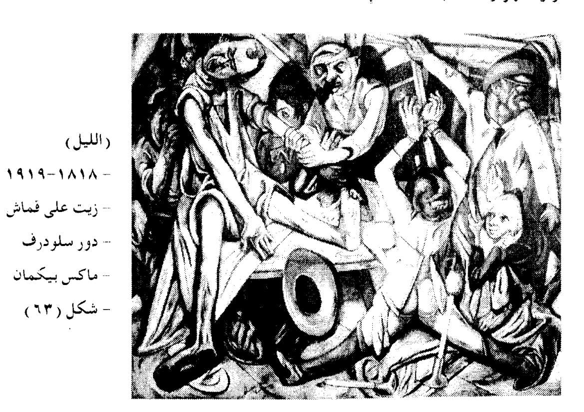
فنرى الصورة الذاتية لها رؤيا لأهوال الحرب بصورة غير مباشرة تبدو واضحة على ملامح المريض لجسده واستناده إلى إطار اللوحة وإلى جدار الحائط والنافذة واستناد يده اليسرى فى انثناءة إلى ركن اللوحة الأيمن السفلى.

إن الفنان يعطى ظهره للحائط ويواجه العالم برؤياه الجديدة بعد شفائه يريد أن يرى الحياة والعالم على حقيقته بعد صدمته النفسية فى الحرب وأثارها عليه ثم يرتدى منديل أحمر حول عنقه (انه منديل الكشافة أو الجوالة).. الذى من شعارهم الخدمة العامة ومساعدة بنى الإنسان بغض النظر عن أى اختلافات جنسية أو عقائدية أو إقليمية هدفهم خدمة وحب البشر فى رؤيا إنسانية للجنس البشرى.

هل يقصد بهذا المنديل ذلك أم ماذا ولكن أغلب الظن أنه المنديل الخاص بالصليب الأحمر الذى عمل به أثناء الحرب فى الخدمات الطبية ربما إنها رؤيا ذاتية للفنان لعالمه الملىء بالهواجس والمخاوف من قوى أكبر وأعظم من الإنسان العادى الضعيف.. كما عبر عن ذكل فى أعماله التالية.

اللون الغالب فى التكوين الفنى للوحة هو الأخضر المشوب بالبنى الفاتح ومثل الرسومات الجدارية القديمة للنفاذة والجدار وجسد الفنان وقميصه مع تنويعات من الأخضر الذى ساعده فى أبراز العروق النافرة فى يد الفنان تلك العروق الخضراء نبض الحياة الباقى فى جسده المريض وهناك جزء من الستارة مطوية على الحائط سوداء مشوبة بأزرقاق خفيف وفى الركن الأيسر تبدو مزهرية بها نبات أخضر وهناك رسم زخرفى بسيط على الجدار على هيئة طلق نارى أو صاروخ ربما على شكل مثلث حاد الزاوية وله قاعدة حمراء وجسم بنى داكن ربما من رؤيا الحرب.

وتلعب المساحات المربعة للنافذة دور فى إعطاء التحديد المساحى المطلوب لخلفية وجه الفنان المضطربة وأيضا المنديل الأحمر والمزهرية الحمراء مع الأسود فى شيء من التعادل اللونى بين كميات الألوان المستخدمة فى البناء الفنى للوحة ونرى ذراعه المستقيمة المستندة لإطار اللوحة فى أفقية مستقيمة تقابلها اليد المنثنية فى مثلث رأسى هو رأس الفنان فى حركة داخلية هادئة داخل التكوين الفنى العام ذا الرصانة والثبات لأن عناصره قليلة وبسيطة على خلاف أعماله التالية ذات العديد من العناصر المتعددة والأحاسيس الباردة الخالية من العاطفة والثابتة على وضع حركى بعينه تدل على استمرار القهر والتعذيب الأبدى للإنسانية.



(الليل)
- ١٨١٨-١٩١٩
- زيت على قماش
- دور سلودرف
- ماكس بيكمان
- شكل (٦٣)

لوحة (الليل - ١٩١٨-١٩١٩) لماكس بيكمان ذات رؤيا هستيرية مازجا فيها الواقع مع الخيال مع الرؤيا الحية الحاضرة والماضية فى تكوين قوى الشحنة من تعدد عناصره وتداخلها فى مأساة بشرية ليس معلوم زمانها ولا مكانها ولاسببها ودوافعها.

إنها رؤيا خاصة بالفنان حيث يتخيل (الليل) ذلك الكابوس المريض بالتعذيب وتحت أجنحته الثقيلة تتم مؤامرات على أناس أبرياء.

فنرى امرأة وقد شد وثاقها من كلتا يداها وقد جردت من أغلب ملابسها ونرى ظهرها كاملا عارى وساقاها مفتوحتين متباعدتين ورجل جلس على منضدة خشبية مثل مناضد التعذيب فى القرون الوسطى وفاتحا ساقاه اليمنى وقد شوهت واستطالت واليسرى قصيرة ويقوم شخص يدخن (البايب) الغليون ومرتدى ملابس السهرة ورأسه ملفوفة بأربطة بنزع مفصل يد ذلك الرجل فوق المنضدة ويساعده رجل آخر من الخلف .

وتبدو ملامح الألم والتعذيب على وجه الرجل وقد التفت حول عنقه ستارة حمراء بقصد خنقه .. وتبدو امرأة بكامل زينتها فى الخلف ... أما فيا لجانب الآخر الأيمن نرى رجل ارتدى ملابس عسكرية بغطاء رأس يقوم بخلع ملابس فتاة أخرى صغيرة وقد ظهر ملامح الهلع عليها من مما تشاهده .

والمكان ربما قبو مظلم من قلاع العصور الوسطى خاص بالتعذيب أو جوف سفينة قراصنة بحار مجهولة .

ونرى أدوات الحفلات التنكرية مبعثرة فيا لمكان من قبعات وشموع مازالت مضيئة وملابس ملقاة على الأرض ذات البلاطات الحجرية الكبيرة .

إنها رؤيا مروعة للتنكيل والتعذيب الذى ربما تم بعد حفلة تنكرية صاخبة أو ربما ارتدى هؤلاء الجلادين تلك الملابس الغريبة بهدف الاختفاء والتمويه عن نشاطهم إنها نظرة متوجسة لعالم الليل الكئيب كما تخيله الفنان بعد شفائه من الانهيار العصبى فى سنة ١٩١٦ نراه عام سنة ١٩١٨ يرى الليل بتلك الصورة الكئيبة المزيفة هل الليل هو المزيف أم الليل هو ستار يستغل لإخفاء الزيف فى الحياة سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية .. انه تساؤل يطرحه الفنان بأسلوبه الذاتى كما طرح جورج جروسز أسئلته اللاذعة على مجتمع بعد الحرب فى لوحاته (تاجر الرقيق الأبيض سنة ١٩١٩) ولوحة (مرحبا بك أيتها الجميلة سنة ١٩١٩) ... فى رؤيا موضوعية جديدة . ونرى اللون الصارخ بين الأحمر والأسود والبنفسجى والأبيض المشوب بالصفرة الغالبة على ملابس الجلادين

والمعذبين فى رؤية لملابس العصور الوسطى المليئة بالمغامرات والمؤمرات والخيانات التى كما رأها الفنان مازالت مستمرة ولكن مع تغير الأدوار والملابس والأزياء .. فالجلادين كما هم ولكن الملابس والأزياء هى التى تتغير .

ونرى التفاصيل الكثيرة المتعددة فى اللوحة فى تداخل حاد بين المثلثات والخطوط المستقيمة والمحنية والدائرية فى فوضى ترددية توحى بالإحساس العام للمأساة المفاجئة لم يتم داخل ذلك المكان المجهول .. فالمعذبين لم يصرخوا من تعذيبهم ولكن مستسلمين لما يتم والجلادين يقوموا بعملهم ببساطة وهدوء وبرود كما هو واضح من الرجل ذو الغليون وذو القبعة العسكرية أنه عملهم الدائم بلا انفعال عليهم والأسرى مستسلمين لأن المقاومة تزيدهم تعذيب والحركة ثابتة كدليل على استمرار التعذيب باستمرارية مطلقة للجنس البشرى فى مأساة العصر الحديث التى ابتليت بها البشرية إبان الحرب العالمية الأولى .

ونرى تعدد المحاور المثلثة والأفقية والمثلثة والمحنيةوالدائرية فى تداخل عنيف يعطى إحساس بالتوتر المبالغ فيما يشعر به عن قوة الشحنة الانفعالية الداخلية للفنان وكثرة رموزه التى يريد الإفصاح عنها مرة واحدة وفى ثورة عارمة ... ولكن بهدوء وبرود عاطفى واضح .. لأنه كما يذكر هو إنه يكره العاطفة والدموع ويريد التعبير بصمت وهدوء لأنه كما يقول يعطى إحساس أشمل وأعم للمأساة بصورة واضحة وجلية .

ثامنا : معرض الفن المنحل - ١٩٣٧-ميونخ

بعد صدور البيان الدادى[٩٦] (**Dadist**) عام ١٩١٨ بهجومه بشدة على المدرسة التعبيرية (التعبيرية ... لم يعد لها ما تفعله بالنسبة للجهود المبذولة من قبل النشطين من الناس ..) .

وكذلك مقالة الشاعر (إيفان جول - **Yvan-gall**) التعبيرى التى نشرت عام ١٩٢١ والتى تبشر بحزن بنهاية التعبيرية وتطالب بأخذ الحياة بجدية وموضوعية جديدة .. وذلك كنتيجة للحرب العالمية الأولى .. والتى انتهت بهزيمة ألمانيا عام ١٩١٨[٩٧] (وفى سنة ١٩١٨ تغيرت

الصورة جوهريا، لقد سقطت الإمبراطورية الألمانية، والإمبراطورية النمساوية، وفقدت الإمبراطورية العثمانية ما كان لها من ممتلكات خارج تركيا والقسطنطينية، وسقط ملك بلغاريا، وأصبح على مؤتمر الصلح الذى افتتح فى باريس فى يناير عام ١٩١٩ برئاسة (كليمنصو) أن ينظر فى شروط الصلح الذى حضرته الدول المنتصرة الأوربية وغير الأوربية مثل اليابان والصين وبعض دول أمريكا اللاتينية والحجاز).

ونرى اختفاء شعار التعبيريون (الإنسان خير) ليأتى شعار جورج جروسز وجماعته (الحمراء) سنة ١٩٢٤ ليعلن (الإنسان حيوان) ويذكر فى هجومه على النظرة العاطفية المتطرفة فى التعبيرية[٩٨] (فلم يعد بإمكان الحماس والإثارة أنا (**ego**) أن تقف فى مركز الأشياء فقد حل محلها الحاجة إلى نظرة واضحة للعالم الدينوى المبتذل، يجب أن تمثل الأشياء بكل تفاصيلها دون تدخل العاطفة وبدقة...).

ويقام فى مانهيم (**Mannheim**) معرض تحت عنوان (الموضوعية الجديدة **New Objectivity** عام ١٩٢٥) وكان الاستعداد والدعوة له فى عام ١٩٢٣.

ويفتتح معرض (الدادية) فى سنة ١٩١٧ فى النادى الخاص بالحركة (مقهى فولتير) فى زيوريخ وتعرض أعمال (كاندنسكى - فيننجر - بول كلى - كوكوشكا - مارك - موديليانى - بيكاسو - كيركو - أرنيست - آرب) وانضم للحركة الدادية العديد من الفنانين والشعراء الساخطين على الأوضاع الاقتصادية والفنية والاجتماعية وأنشئت جماعة الدادة فى برلين تحت رئاسة الفنان (جورج جروسز) وهاجم البروجوازية الألمانية.

وقد جاءت الحركة الدادية كرد فعل ليأس الفنانين من انتهاء الحرب إلى لا شيء (بل تدمير كل ما هو إنسانى وخير فظهر مذهب (الافن) بأسلوب ناقم بإحساس عدمى تهدمى وأطلقوا على حركتهم هذه (الحركة الدادية). وترجع تسمية هذه الحركة.[٩٩] (ولقد رأت هذه الحركة النور فى أحد مقاهى زيورخ فى ليلة الثامن فبراير عام ١٩١٦ على أيدى جماعة من الفنانين والكتاب فى مقدمتهم

الشاعر الرومانى الأصل (تريستيان تزارا) الذى دس أصبعه فى ثنايا قاموس واتخذ أول كلمة وقعت عليها عيناه اسما للحركة المتمردة.. وكانت هذه الكلمة (دادة) وتعنى (الحصان الخشبى) ونشر إعلان الحركة الدادية مسجلا أنه (ليس للفن الأهمية التى كنا نتغنى بها، نحن فرسان الخيال منذ قرون). وخلص إلى أن (هناك عملا سلبيا تدميريا ضخما يجب القيام به، وهو نكنس وننظف..).

وكانت كل من (التكعيبية) و(المستقبلية) قد مهدت للحركة (الدادية) فنرى عام ١٩١٠ يتوصل بيكاسو ومعه براك فى باريس إلى تحطيم وتخريب الطبيعة التقليدية فى شكلها المألوف.. وأيضا فى ميلانو فى نفس الوقت يحطم المستقبليون فى إيطاليا الهارمونية والذوق الفنى فى رؤيا جديدة وفى تغير لدعائم الفن التقليدى.

وتزدهر الحركة (الدادية) فى ألمانيا وأوربا لبعدها عن الواقع وغرابتها وعدم انسجامها مع الواقع كنوع من التنفيس الذاتى للجماهير عن خيبة أملهم فى السلام والرخاء الذى اختفى بعد الحرب العالمية الأولى.. وكذلك وجدت وسائل الإعلام والصحافة من تلك الحركة ومعارضها العريبة الشاذة وأشعارها وإنتاجها الشاذ مادة صحفية وإعلامية مسلية ومبهجة للشعوب لتنسيها الآثار المترتبة عن الحرب ومآسيها.

وانضم إلى الدادية الفنانون التعبيريون (بيكاسو - جروز - بول كلى). ولكنهم ابتعدوا عنها بعد قليل لغموض هدفها وهجومها على كل ما هو ذا قيمة فنية كنوع من محاولة تدمير الفن بصورة بشعة.

وأنحلت حركة الدادة فى سنة ١٩٢٢.. بعد إقامة معرضها فى باريس فى شهر يناير سنة ١٩٢٠ وبه أعمال زيتية وتماثيل ... وقراءة أشعار وعزف موسيقى ومن أهم الأعمال لوحة (مارسيل دوشامب) (موناليزا) ذات الشارب.. وأقيم فى يونيو سنة ١٩٢٢ معرض آخر للدادين فى باريس.. واختلف (تزارا) مع (أندريه بريتون ولوى أراجوان وبول الوار وفيليب سوبو) فى هدف الحركة الدادية.

واتجه (اندريه بريتون) إلى تنمية الحركة الدادية بالرجوع إلى اللاشعور الغيبى فى الإنسان مكتشفا للحركة السيرالية التى جاءت على حطام الدادية تلك الحركة التى كانت اختبارا للفن وتساؤل عن جدواه فى حياتنا فى لحظة يأس وضياع فى الفترة ما بين الحرب الأولى والثانية . . فى أوروبا . . فجاءت الحركة السيرالية لتؤكد إيجابية الفن واستمراره برؤيا جديدة تتغير بتغير نظرة الإنسان للعالم من حوله .

فنرى أن المدرسة التعبيرية لم تنتهى بنهاية الحرب العالمية الأولى وإن كانت تلك الحرب قد تسببت فى موت كل من ماك ، ومارك وتغيير مفاهيم الفنانين الذى شاركوا فيها مثل ماكس بيكمان وهيكل وكوكوشكا ومن عاصرها وعاشها بأعصابه مثل كير شنر - وبعد الحرب استمر إنتاج التعبيريون واستمر صدور مجلة (العاصفة) حتى عام ١٩٢٨ ولقى التعبيريون الألمان والفرنسيين الاحترام والتقدير وقد تعدوا مرحلة الشباب وعينوا فى مناصب هامة فى معاهد الفنون والأكاديميات الفنية وكتب عنهم المؤلفات وعن فنهم وطبعت أعمالهم على البطاقات البريدية كنوع من الاحترام والتقدير لفنهم .

ولكن كل هذا انتهى فى سنة ١٩٣٣ بسيطرة (حزب العمال الاشتراكى الوطنى) الألمانى وعرف باسم (النازى) فوصم أعمال التعبيريون وغيرهم من التجريديين والتكعيبيين والمستقبلين بالانحلال والعطن والتحقير .

وبعد الحرب العالمية الأولى وإبرام معاهدة الصلح فى باريس فى يناير سنة ١٩١٩ نشأت فى أوربا محاولات لإقامة ديمقراطية شعبية عن طريق البرلمانات المنتخبة . . ولكن سرعان ما تحولت تلك الديمقراطية إلى دكتاتورية مطلقة بيد زعماء لهم السيطرة الكاملة على البلاد . . وساعد على ذلك الأزمة الإقتصادية التى مرت بها أوربا والعالم فى الفترة (١٩٠٩-١٩٣١) .

فنرى (الشيوعية) فى روسيا وقيام الثورة الشيوعية عام ١٩١٧ نتيجة للفقر والبؤس وفساد الحكم القيصرى . . وهزيمة روسيا أمام اليابان عام ١٩٠٥ وأمام ألمانيا عام ١٩١٦ ، ١٩١٧ . . . ويتزعم الثورة (لينين) حتى عام ١٩٢٤ ومن بعده (ستالين) .

وتظهر (الفاشية) فى إيطاليا بقيادة (موسولينى) أو (الدوتشى) ونادى بإجبار الفرد على طاعة الدولة واحتقار الحرية الألمانية ونادى بالحماس القومى الإيطالى وأخذ السلطة كلها بيده وقبل الحرب العالمية الثانية ينحاز داخل ألمانيا دالخ حلف عسكرى (محور برلين - روما) .

ونرى (النازية) فى ألمانيا تظهر كرد فعل لمعاهدة (فرساى) والبطالة والكساد الاقتصادى بعد الحرب العالمية الأولى ففى عام **١٩٣٣** يصل حزب العمال الاشتراكى الوطنى (النازى) إلى السلطة[١٠٠] (زعيمه هو أدولف هتلر الذى سجل مبادئه فى كتابه (كفاحى) وهى مبادئ تقوم على أساس القومية العنصرية ، وتؤمن بتفوق العرق الجرمانى ، وإنشاء ألمانيا الكبرى التى تضم كل الألمان ، كما تطالب بامتلاك الدولة للشركات الاحتكارية وإلغاء معاهدة (فرساى) ، واستعادة المستعمرات الألمانية) .

وبذلك بدأ عصر جديد فى ألمانيا وتولى هتلر السلطة ولقب (بالفوهرر-**Fuhrer**) وطبق مبادئه وبدأ منذ عام **١٩٣٥** فى إلغاء معاهدة فراساى كتمهيد لقيام الحرب العالمية الثانية (**١٩٣٩-١٩٤٥**) إلى انتهاءها عام **١٩٤٥**[١٠١] (بمؤتمر يالتا) واستسلام ألمانيا واليابان) .

ونرى أنه أثناء سيطرة الحزب (النازى) على الحكم فى ألمانيا فى الفترة (**١٩٣٣-١٩٤٥**) واجه كل الفنانين والأدباء والمفكرين والنقاد الأحرار) والاضطهاد والظلم والمطاردة من جانب رجال المخابرات (الجستايو) الألمان ولم ينج أحد منهم بالاعتقال أو السجن أو القتل وكثيرا من الفنانين التعبيريين هربوا خوفا من الاضطهاد النازى فى ألمانيا أو البلاد الأوربية التى احتلتها ألمانيا أثناء الحرب العالمية الثانية ، معارضين للأفكار العنصرية والتوسع الاستعمارى وتدمير البشرية فى رؤيا ثورية إنسانية ترفض الاستغلال والدكتاتورية التى تسحق تحت أقدامها الأحاسيس والمشاعر الإنسانية والرؤيا التأملية لجمال الحياة والطبيعية .

فلم يثبت أن فنانا **تعبيريا أو ناقدا** أو صحفيا قد هادن وآخى النظام العنصرى العسكرى الفاشى فى ألمانيا أو فى دول المحور **العسكرى** .. إيمانا بأمانة رسالة الفن فى سعادة ورفاهية الإنسان بعيدا عن نظرة العصبيات والعنصرية **المحلية الضيقة** .

فالسلطة الألمانية تقوم بعملية تطهير داخل متاحف ألمانيا وتنزع لوحات الفنانين التعبيريين لتباع خارج ألمانيا أو تحرق ويمنع الفنانين التعبيريين من إقامة معارضهم ويصدر أمر بمنع ممارسة الفن بشكل علني لكل من (نولد - شميدت روتلوف) ويكتفي بالرسم داخل مراسمهم .

وفي عام ١٩٣٧ يقام في ميونخ (معرض الفن المنحل) وقد ضم أعمال الفنانين التعبيريين وأطلق عليه (معرض الفن المنحل) وعرضت أعمال الفنانون (كير شنر - هيكل - كوكوشكا - فلا منك - رووه - بيكاسو - براك - أتوديكس - جورج جروسز - ليونيل فينجر - بول كلي - كاندنسكي - ماكس بيكمان . . .) .

وتعرض بجوار أعمالهم لوحات هابطة المستوى بقصد التحقير والاستهزاء . . وتمنح الجائزة الأولى في هذا المعرض للفنان (كوكوشكا) .

وأما الصحافة الموالية للحكومة (النازية) تسخر علنا من التعبيريين وتوجه لهم التهم والتهديد .

فنرى كير شنر الذي يعيش فترة استجمام في سويسر يتأثر بالمحن التي يعيشها زملاءه الفنانين في ألمانيا وينتحر وفي عام ١٩٣٨ تصدر السلطات الألمانية أمرا بنزع أعمال (فلا منك - رووه - بيكاسو - براك) وبيعها في الخارج .

ويتعرض للاضطهاد والتحقير الفنان العجوز (كريستيان رولفز) وكان قد بلغ التاسعة والثمانين من العمر .

وكذلك المثال والحفار الفنان (ارنست بارلاخ - ١٨٧٠ - ١٩٣٨) ينقم عليه النازيين لأن أعماله تفضح الظلم الاجتماعي المتمثل في الفقر والقبح فتطارده سلطات النازي ويموت هو و (كريستيان رولفز) في حالة من البؤس الشديد .

ويتم القبض على الفنان (اتو ديكس) في ألمانيا بعد فصله من وظيفته أما الفنانون المعماريين مؤسسي مدرسة (الباو هاوس) مثل (ميرفان - ديرووه - والتر جروبيوس) يهربوا إلى الولايات المتحدة ويسلك طريقهم الفنانين (جورج جروز - ليونيل فينجر - هانز ريختر) .

أما الفنان بول كلى فيفر إلى سويسرا وكاندنسكى إلى فرنسا ويهرب الفنان كوكوشكا من (تشيكوسلوفاكيا) وهى أرض أجداده عندما غزاها الألمان إلى انجلترا - أما ماكس بيكمان فيلجأ إلى امستردام ويقبض فى فرنسا على (ويلهلم أوهر) - و(ماكس أرنست) ويطلق سراحهم بعد ذلك.

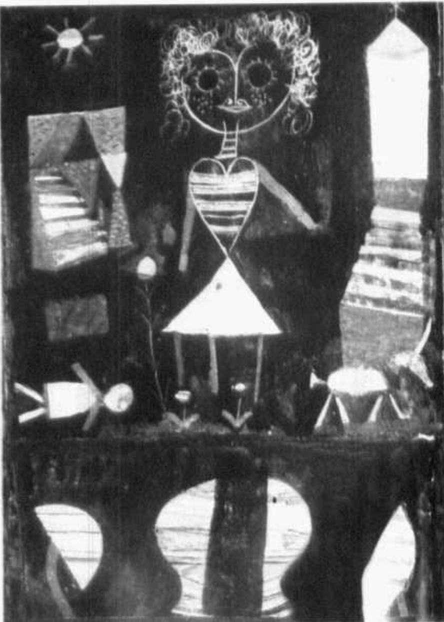
وأما الفنانون الألمان الذين لم يستطيعوا الهرب خارج ألمانيا فقد لاقوا الظلم وأدرجوا فى القوائم السوداء.. وأغلقت قاعات العرض.. وهرب النقاد ومتعهدوا اللوحات الفنية إلى الخارج.. فنرى تجار اللوحات (فلشتهايم) يسافر إلى لندن و(ثانهاوزر) إلى باريس وفى عام ١٩٣٣ يتقدم (هيروارث والدين) للحصول على تأشيرة خروج إلى روسيا ويفتقد أثره بعد ذلك ويختفى نهائيا.

وفى فرنسا يلقى الفنان بيكاسو التهديد من مندوب هتلر فى باريس (أتو أبيتز) نتيجة لإنتاجه لوحة (جيرنيكا) سنة ١٩٣٧ تلك القرية الأسبانية فى مقاطعة الباسك والتى دمرتها الطائرات الألمانية لأنها تتمرد على الجنرال (فرانكو).. وزار مندوب هتلر بيكاسو فى مرسمه وعندما رأى الضابط لوحة (جيرونيكا) قال لبيكاسوا ساخرا[١٠٢] (آه. أنت الذى فعلت هذا إذن. يا سيد بيكاسو ؟..) فأجابة الفنان ببرود (كلا. إنه أنتم الذين فعلتموه).

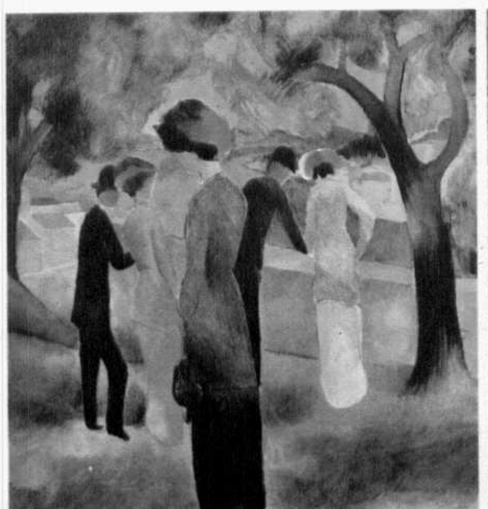
وكان بيكاسو قد وصل إلى مرحلة من الشهرة فى فرنسا وأوربا جعل السلطات الألمانيةالمحتلة تحجم عن البطش به.

ويختبئ الفنان اليهودى (حايم سوتين) فى فرنسا ويخشى من الهروب إلى الولايات المتحدة خوفا من القبض عليه بواسطة الألمان.. وكانت قد وجهت له دعوة من متحف الفن الحديث بنيويورك. وفضل البقاء مختبئا فى فرنسا خائفا من القبض عليه لأنه يهودى وسيتم إرساله إلى أفران الحريق وأصيب بقرحة بالمعدة وانسداد فى معدته ويصل إلى باريس متأخرا فى عام ١٩٤٣ ويتوفى بالمستشفى فور وصوله.

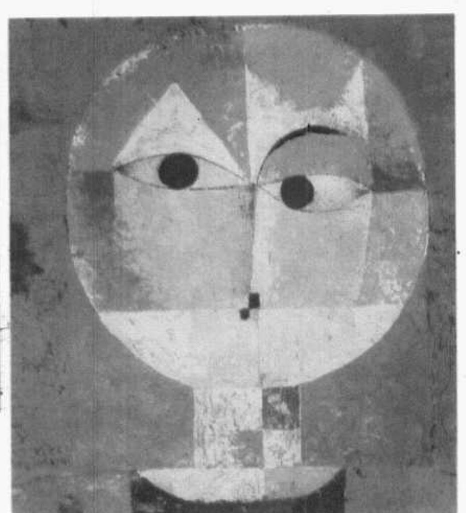
فنرى إلى أى حد قاومت المدرسة التعبيريةالظلم والفساد وحتى تحت ظل الاضطهاد والظلم والحرب والعدوان فى رؤيا انسانية وحب للبشر والسلام.. ودفع التعبيريون الألمان ثمن جاهدهم من



شكل (٣٧) دمية المسرح ـ بول كلى ـ ١٩٢٣



شكل (٣٩) فتاة ذات معطف أخضر
أوجست ماك ـ ١٩١٣



شكل (٨٣) الشيخوخة ـ بول كلى ـ ١٩٢٣



شكل (١٧) أشكال غريبة
ـ ايميل نولد ـ ١٩٢٤

أجل حرية الإنسان فطاردهم جنود السلطة الألمانية النازية وخربوا أعمالهم ومنعوهم من الإنتاج وتم تحقيرهم واعتدى عليهم بالاعتقال والبطش.. ولكن لم يثبت أن فنانا تعبيريا قد خان قضيته وباع مبادئه تحت ضغط الاعتقال والمطاردة والبطش العسكرى ... وعندما انتهت الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥) رد اعتبار الفنانين التعبيريون وكتب عنهم وعن جهادهم فى سبيل الحرية والسلام والمساواة.. دفاعا عن الإنسانية بمفهومها الواسع. فنرى بيكاسو عام ١٩٤٩ يقدم لوحته (الحمامة) كرمز للسلام والحب الإنسانى بعد الحرب العالمية الثانية.

(٢١) د. عبد الفتاح - د. إسماعيل ياغى - تاريخ أوربا الحديث والمعاصر دار المريخ - الرياض. ص٢٩.

(٢٢) (ص٣٧)،(ص٣٧)،(٢٥)،(٢٦)،(٢٧)

Wolf- The expressionists-London - P. 95,25,(27,28), 32,33, 38

(٢٨) الهيروغليفية من حيث المعنى تمثل الأشكال الطبيعية فى أشكال مبسطة ذات بعدين وتوحى بمعالمها للناظر إليها وتعطي شكل الإحساس من الوهلةالأولى للنظر إليها بالخطوط المتعددة المضطربة وغالبا تكون رموز هندسية وكائنات مبسطة ص ٤٣.

- والهيروغليفية - سمها المصريين (الخط الربانى) - لأنهم كانو يعتقدمون أن معبودهم (تحوت) وهو على شكل طائر (أبو قردان) وهو إله العلم والكتابة هو الذى إخترعها - وقبل ٣٠٠ ق.م شاهد الإغريق هذه الكتابة (الهيروغليفية) بمصر **Hieroglyphs** - وهى مركبة من مقطعين (هيرو **Hiero**) وتعنى مقدس، و(غليف **Glyph**) بمعنى حفر أى تعنى الحفر المقدس أو الكتابة المقدسة). المرجع : د. محمد حماد - تعلم الهيروغليفية - الهيئة العامة للكتاب - سنة ١٩٩١ ص ١٢.ت

(٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦)

Wolf - The Expressionists - London - P. 62.64 90/77, 84, 85, 84, 85.

(٢٧) راجع التحليل النفسى لأعمال نولد - كتاب القيم التشكيلية - قبل وبعد التعبيرية. لنفس المؤلف - دار المعارف.

(٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١) **Wolf - The expressionists - P. 95, 96, 105.**

(٤٢، ٤٣) د. نعيم عطية - حصاد الألوان ص ٨١، ص ٨٤.

(٤٤) erkardus - Expresionism - P.18..

(٤٥) الكرونيك هو سجل تاريخي للحركة الفنية والحضارية في ألمانيا وقد ساهم في وضعه العديد من الفنانين الألمان مثل كير شنر - ليبرمان بيكمان - بخستين.

(٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣) Wolf - The expressionists - p.106. 107

(٥٤) في عام ١٩١٩ أسس المعماري والترجويبوس في فيمار كلية كان هدفها الأكبر ترسيخ الوحدة بين الفنون التشكيلية جميعها بما تقتضيه الاحتياجات الملموسة للحضارة الصناعية وربطها كلها تحت لواء مدلول بناء جديد - وسميت هذه الكلية بالباوهاوس.

(٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢) Wolf- The expressionists- p119, 121, 124, 125, 126.

(٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣) Wolf- The expressionists-p. 114, 115, 118, 149, 150, 151, 152, 197.

(٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩) Wolf- The experessionists- p. 156, 161, 181, 187.

(٨٠) وهي أفلام رعب في العصر الذهبي للسينما الألمانية (فيلم مقصورة الدكتور كاليجاري سنة ٩١٩) إخراج «روبرت فيني» وتدورر حول الأمراض النفسية المتأثرة بأبحاث سيجومنيد فرويد - المرجع: قصة السينما في العالم - ارثر نايت - دار الكتاب العربي بالقاهرة - ١٩٦٧ ص٦٠.

(٨١، ٨٢،٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦) Wolf- The expressionists- p. 145, 176, 197. 190. 193.. 195.

(٨٧) راجع تحليل أعمال اميل نولد - القيم التشكيلية - د. مصطفى يحيى - دار المعارف بالقاهرة ١٩٩٣.

(٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٥) Wolf - The expressionists- p. 207. 204. 206. 164..

(٩٣) هى سلسلة من أفلام الرعب المعتمدة على نتائج التحليل النفسى لمدرسة سيجموند فرويد وبدأت من سنة ١٩١٣ حتى سيطرة (أدولف هتلر) على السلطة فى ألمانيا - قصة السينما فى العالم - أرثر نايت ص ٦٠ - ٦١.

(٩٤، ٩٦، ٩٨) Wolf - The expressionists - p. 167. 206

(٧٥، ٩٩، ١٠٢) د. نعيم عطية - التعبيرية فى الفن التشكيلى - دار المعارف بالقاهرة - ص ٢٥، ص ١١٣، ص ٢٣٦.

(٩٧، ١٠٠، ١٠١) د. عبد الفتاح حسن أبو علبة د. إسماعيل ياغى - تاريخ أوربا الحديث والمعاصر - دار المريخ بالرياض - ص ٤٥٣، ص ٤٦٦، ٢٣٦.

* * *

الباب الثالث

المدرســة الفرنسية

١ - بول جوجان
٢ - اندرى دوريان
٣ - كيس فون دونجن
٤ - جورج رووه
٥ - موريس دى فامنك
٦ - فرانسيس جربر
٧ - ادوارد جويرج
٨ - برنارد بوفيه
٩ - مارسيل جرومير
١٠- اميدو مودليانى
١١- مارك شاجال
١٢- حاييم سوتين
١٣ - بابلو بيكاسو

مقدمة

ندرك أن التيارات الرئيسية للحركة الفنية تتقابل وتتلاقى وتتأثر فيما بينها وذلك يؤكد عالمية الفن المعاصر ويعطيه طابعه العالمى بعيدا عن نظريات القوميات المحددة بالعصبيات المحلية ذات الحدود الضيقة.. فنرى الحركة الوحشية (١٩٠٣–١٩٠٥) ولدت فى فرنسا ولكنها ترجع إلى الفنان الهولندى (فان جوج) وهى تبشر بالحركة التعبيرية لأنها تحمل أغلب سمات المدرسة التعبيرية..

وعندما تصل الحركة الوحشية إلى عالميتها نتيجة لمعارض صالون (داتوم سنة ١٩٠٥–١٩٠٦) وتصل حتى عام ١٩٠٧ حيث يتعامل صالون داتوم بصفة دائمة مع الفنان سيزان وفان جوج ويتعاون بعد ذلك بيكاسو مع براك فى وضع أسس التكعيبية.. ويتجه أغلب الفنانين المتوحشين إلى التعبيرية والتعبيرية التجريدية والتكعيبية والسريالية والدادية.

فنرى الوحشيون يتأثرون بشدة بالفنان الهولندى (فان جوج) ونرى (بول جوجان) يتأثر بالفن البدائى فى جزر المحيط الهادى.. وتحتضن الحركة الوحشية التعبيرية وتبشر بها وهى فى قوتها فيعرض الفنانين الفرنسيين فى برلين بجوار الفنانين الألمان أمثال (كيرشنر شميت روتلوف - نولد - مارك ماك - بيشستاين) والروسى (كاندنسكى - جاولنسكى) والفرنسيين (براك - ماتيس - دوريان - دوفى - فان دونجن - فريسيز) والسويسرى (كونوا اميت) والهولندى (مودليانى) والبلجيكى (ريك فوترز). والنرويجى (أدفارد مونش)..

فنرى ذلك اللقاء وما تكرر مثله فى أكثر من مناسبة من لقاء بين الفرنسيين والألمان والهولنديين والنرويجيين والسويسريين والروس وغيرهم وتأثير الحركة الوحشية على التعبيرية فنرى الفنان الألمانى (كيرشنر) يكتشف فى متحف الأجناس فى مدينة (دريسدن سنة ١٩٠٣) منابع النحت الزنجى الأسترالى ويسمى رسوماته وأسلوبه فى الحفر على الخشب بالخط الهيروغليفى ونرى فنانى جماعة الجسر والفارس الأزرق بألمانيا يتأثروا بالفن الفرنسى وخاصة فان جوج ومانيت وسيزان

وبالمدرسة الوحشية والتأثيرية الفرنسية وما بعد التأثيرية الفرنسية فى أثناء رحلاتهم المتكررة إلى باريس فنرى (جوستاف كوربيه) الفنان الفرنسى يعرض فى ميونيخ ويصادف نجاحا ساحقا ويتأثر به تلميذه (ليبرمان) الألمانى بأسلوبه فى تأثيرية ألمانية تتجه إلى خلفية اجتماعية للطبقة الراقية فى ألمانيا.

وينتج فان جوج أعماله الهامة فى جنوب فرنسا (آرليس) ويشترك معه جوجان لفترة بسيطة ثم يذهب إلى جزر البحار الجنوبية باحثا عن البدائية والفطرية فى الحياة مازجا بين الرؤيا الحديثة للفن والبعد الأسطورى البدائى فى إحساس زخرفى لونى قوى فى الفترة (١٨٨٦ - ١٨٩٠) والتى بعد فيها عن الحياة العصرية فى باريس ثم يذهب سنة ١٨٨٨ إلى (بونت آفين) مع الفنان (أميل برنارد).. ويحلم مع فان جوج وأميل برنارد فى تكوين تجمع فنى للفنانين جميعا.

فالحركة الوحشية بباريس أثرت على المدرسة التعبيرية الألمانية فنرى منابع الفن الوحشى تتشابه مع الفن التعبيرى فنرى تشابه فى - اللون البعيد عن الواقعية المتحرر بانفعال منطلق - والتنفيذ السريع العفوى (مثل لوحات فان جوج). حدة لمسات الفرشاة - الخطوط المنحنية ذات المحاور المستديرة - واللوحة التعبيرية لها تأثير الشحنة الموجه إلى المشاهد بقوة الانفعالات والإحساس والرعب والمعاناة والخوف ونقل لحالة الفنان النفسية مباشرة على سطح اللوحة. واعتبار الطبيعة كنموذج يبدء منه الاستلهام والعمل أحيانا أو افتراض عدم وجودها نهائيا والدخول مع مساحة اللوحة الفارغة فى صراع يصب عليها حالته النفسية ومعاناته وهواجسه تاركا لأحاسيسه التعبير عن مآسى البشر.

فنرى أن خلفية الفن الحديث فى فرنسا تختلف عن ألمانيا فنرى (دافيد) يضع الكلاسيكية الفرنسية الحديثة.. ونرى المدرسة الرومانسية والتأثيرية وما بعد التأثيرية تتجه بعيدا عن المعاناة والنقد اللاذع للمجتمع والحياة بعكس المزاج الألمانى المسيطرة عليه البعد التشاؤمى والرؤيا المشوبة بالأشباح والغموض الداخلى فى إنتاجهم الفنى والأدبى وأهل شمال أوربا أيضاً.

وقد سبق الألمان في النقد اللاذع والرؤيا الغامضة البلجيكي (جيمس أنسور) والنرويجي (ادفارد مونش) .

فنرى الفنانين (دوميـيـه ١٨٠٨ -١٨٧٩) و(ديلا كـرواة ١٧٩٨-١٨٦٣) و(تولوز لوتريك ١٨٦٤-١٩٠١) و(فـرانسـوا بوشـيـه ١٧٠٣ -١٧٧٠) و(دافـيـد ١٧٤٨ -١٨٣٥) و(آنجـر ١٧٨٠-١٨٦٧) و(ديجـا ١٨٣٤-١٩١٧) و(جـوجـان ١٨٤٨-١٩٠٣) و(مـاتيس ١٨٦٩-١٩٥٤) و(جـورج رووه ١٨٧١- ١٩٥٨) و(فـلامنك ١٨٧٦ -١٩٥٨) و(ديران اندريه ١٨٨٠-١٩٥٤) . و(جروبر ١٩١٢ -١٩٤٨) و(ادوارد جوبرج) و(مودلياني) و(جرومير) .

فجميع هؤلاء الفنانين من الرومانسيين والتأثيريين ووحشيين أمثال ماتيس وجورج رووه وفلمنك وتعبيريين قد ساهموا في خلق التعبيرية الفرنسية وكذلك معهم الفنانين الوافدين على مدرسة باريس محملين بسمات غريبة من بلادهم سواء من شمال أو شرق أوربا أو من أسبانيا متأثرين بالفن الإسلامي والشرقي مثل (فان جوج ١٨٥٣ -١٨٩٠) و(حاييم سوتين ١٨٩٤ -١٩٤٣) و(مارك شجال ١٨٨٧ -١٩٧٧) و(بابلو بيكاسو) و(كيس فون دنجن ١٨٧٧ -١٩٦٨) فأعطت لهم المدرسة الفرنسية المناخ الفني وحرية المعاصرة والتجريب داخل إطارها ولم تفرض عليهم سمة من سماتها الفرنسية بل ساعدتهم في صقل ونمو اتجاهتهم وأساليبهم الآصيلة في أصالة وتفريد لكل فنان أجنبي أتى إلى باريس وتلك من أهم مميزات مدرسة باريس الفنية .

١ - بول جوجان ١٨٤٨-١٩٠٣ Paul Gouguin

ولد بول جوجان في السابع من يونية عام ١٨٤٨ بباريس وتوفي عام ١٩٠٣ في جزر (الماركيز) وقضى جزء من طفولته في (بيرو) حيث توجد عائلة أمه والفترة (١٨٧١ -١٨٦٥) أنفقها داخل البحر .

وكان يداوم على الرسم أثناء عطلة الأحد متأثرا بالمدرسة التأثيرية وأنتج العديد من اللوحات في الفترة (١٨٨٦-١٨٨١) ورغم معارضة عائلته لنشاطه الفني ذهب للحياة في (بريتاني) بمنطقة (بونت افين) وفي الفترة (١٨٨٦- ١٨٩٠) كان متفرغ للإنتاج الفني بعيدا عن الحياة في باريس وذهب إلى (باناما) **Panama** .

ومكث شهرين مع (فان جوج) فى (آرليس) عام ١٩٨٨ واختلف معه فى أسلوب الحياة داخل مرسم واحد وتشاجرا كثيرا - وفى عام ١٨٩١ يذهب جوجان إلى (أوهايو) وينتج لوحات عن الحياة البدائية هناك وفى عام ١٨٩٣ يعود إلى باريس بحثا عن المال اللازم لمعيشته ولكنه يعود إلى جزر البحار الجنوبية مرة ثانية فى عام ١٨٩٥ وقد ضعفت صحته ويمكث فى (بيرو) ويتوفى فى جزر الماركيز **Marquesas** تاركا أعمالا لها السمات التأثيرية والشحنة التعبيرية القوية فى اللون القوى والمساحات اللونية الصريحة المسيطرة على البناء الفنى للوحة ومسجلا برؤيا تعبيرية الأسطورة البدائية فى جزر البحار الجنوبية مازجا بين الأسطورة والرؤيا الحديثة لعصره متأثرا بسيزان وبيسارو فى أعماله الأولى وبعد سنة ١٨٨٦ يأتى بأسلوب ما بعد التأثيرية فى اللون القوى الصريح والبعد النفسى للأسطورة البدائية والبناء الفنى المعمارى للأجساد العارية لسكان جزر البحار الجنوبية ويتقابل عام ١٨٨٨ فى (بونت - آفين) مع أميل برنارد الذى ساعده فى التعرف بالفن النحتى البدائى وكذلك الفن اليابانى وخطوطه الإنسيابية .

ومن أعماله (من أين أتينا ؟ وإلى أين نذهب ؟) والعديد من الأعمال الحفرية على الخشب وأعمال الليثوجرافيا . . . ولوحة (أهايو سنة ١٨٩٣) - ولوحة (بعد اليوم لا **Nevenmore**) عام ١٨٩٧ ولوحة (الحلم ١٨٩٧) ذات الرؤيا الخيالية والأسلوب التعبيرى فى حرية الرؤيا المتداخلة بين الواقع والخيال وأيضا فى تنفيذ اللوحة داخل اللوحة .

ولوحة (نهاية العذرية سنة ١٨٩٠) ولوحة (صباح الخير يا سيد جوجان سنة ١٨٨٩) ولوحة (الهندية الحمراء مع عباد الشمس سنة ١٨٩٠-١٨٨٩) لوحتى (المسيح الأصفر سنة ١٨٨٩) و (المسيح الأخضر سنة ١٨٨٩) فى رؤيا لونية متحررة من تقاليد اللون التقليدى .

ولوحة (المقهى فى المساء فى أرليس سنة ١٨٨) ولوحة (صورة شخصية للفنان مع باالتيه بالرسم سنة ١٨٩١) .

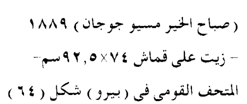
وكان يحلم مع فان جوج وأميل برنارد فى تكوين تجمع فنى للفنانين جميعا ونرى جوجان قد حول منزله فى شارع (نيرسا بختور كى) إلى قصر شبيه بقصور ألف ليلة وليلة من الرسومات

الغريبة البدائية على الجدران وذهب الفنانين الشبان ا لألمان إلى تقليد جوجان فحفروا على الخشب وأنتجوا قطعا نحتية وأعمالا على الزجاج المعشق وخاصة أعضاء جماعة الجسر فى درسدن بألمانيا وأنتجوا أعمالا داخل الطبيعة فى ضواحى درسدن .

ونرى جوجان يحذر المصورين الشبان من تسجيل الطبيعة كما هى وبصورة مطابقة لها عن قرب ودعاهم إلى التفتيش داخل ذاتهم والبحث عن المركز الخفى حول العين مع عدم إلتصاقهم بالعالم المرئى . واعتبار أن أى عمل فنى يغيب عنه الحضور الإنسانى فهو فن غير معبر وعقيم .

وبذلك فتح الطريق للتعبيريين ليصلوا إلى أبعد من ذلك . فاعتبروا الإنسان موضوع اللوحة ومحورها الأساسى . . بل غالبا الفنان ذاته هو محور العمل الفنى ومعاناته الذاتية هى مضمون اللوحة فى اعتراف بعواطفه وهواجسه الشخصية برؤياه الذاتية والشخصية المغرقة فى التفرد والرؤيا الداخلية الخاصة به (الفنان) .





(صباح الخير مسيو جوجان) ١٨٨٩
- زيت على قماش ٧٤×٩٢,٥سم-
المتحف القومى فى (بيرو) شكل (٦٤)

لوحة (صباح الخير مسيو جوجان سنة ١٨٨٩) ذات أبعاد نفسية واضحة فى وقفة الرجل المرتدى المعطف الثقيل فى صمت أمام امرأة وبينهما سور خشبى داخل حديقة منزل ريفى وبجوار قدم الرجل كلب صغير وفى الخلفية السماء ذات مساحة زرقاء تركوازية ويبدو القمر خلف إحدى المنازل البعيدة وراء الأفق. مستخدما الفنان الألوان الدافئة القوية الصريحة من الأخضر الداكن والفاتح النباتى والبنى الداكن والأزرق البروسى والتركوازى مع تنويعات من الأخضر والأصفر - فى بهجة لونية تعطى ثراء للعمل الفنى والبناء الفنى للوحة له الاتزان البسيط متضمنا المضمون العام للوحة التى توحى بلقاء عابر أو ذا مغزى مستقبلى بين الرجل القادم فى الصباح إلى دلك المنزل الريفى محملا بأسرار من ورائه وإذا تفحصنا وجه الرجل نجده هو الفنان وقد تقمص شخصية ذلك الرجل داخل العمل الفنى (هجرته إلى بحار الجزر الجنوبية بحثا عن الفن البدائى والحياة النقية الفطرية) فنرى البناء الفنى العام للوحة الرأسيات للسور الخشبى الرقيق والأفقيات للأشجار الثلاث مع تنويعات من نباتات رأسية دقيقة وامتداد الأفق فى مساحة لونية صريحة قوية للتلال الخضراء والروابى الصفراء فى النهاية السماء التركوزاية وقد أعطى الضخامة لجسد الرجل والكتلة المدركة من خلال الخط المحدد لملابسه وكذلك حذاءه الكبير نسبيا هو والمرأة أيضا . . مع تنويعات من درجات لونية فاتحة متأثر بالمدرسة التأثيرية فى التعبير عن تدريجات النباتات الصغيرية فلوحة (صباح الخير مسيو جوجان سنة ١٨٨٩) ذات رؤيا متحررة فى اللون القوى النقى واستخدم الأسود مع تنويعات الأبيض والبعد النفسى الموحى به مضمون اللوحة مما يعطى الإحساس بالقيمة التشكيلة التعبيرية فى اللوحة بأسلوب جوجان الرمزى المتأثر بالأسطورة البدائية والحياة الفطرية .

١٨٩٣ - أوهايو - زيت على قماش - شكل (٦٥)

باريس - مجموعة (بارفات) - ملون

أنتج بول جوجان لوحة (أوهايو سنة ١٨٩٣) فى الفترة التى قضاها فى أوهايو بعد أن اختلف مع الفنان الهولندى (فان جوج) عندما شاركه مرسمه فى ارليس عام ١٨٨٨) ومكث معه حوالى الشهرين . . . نرى لوحة (أوهايو) التأثير الواضح للحياة البدائية فى تلك البيئة فنرى فتاة نصف عارية وقد جلست مثل حيوان يتربص بفريسته على أربع وأسندت رأسها بكلتا يديها فى اتجاه جانبى

ومن خلفها الروابى والتلال المترامية والسماء الزرقاء والأشجار البعيدة.. ونلاحظ التشريح الجسدى للفتاة فنرى الإحساس بالكتلة النحتية ظاهر على النسب التشريحية للفتاة متأثرا بالنحت المصرى القديم وقد حدد الخط الخارجى لجسد الفتاة بالأسود وإعطاء اللون البنى الداكن مع إضاءة بسيطة على ثدى الفتاة العارى وجزء بسيط من الجبهة والرداء القصير البدائى الأحمر المزخرف بالوحدات الزخرفية لسكان هذه المناطق فى تنويعات بيضاء والشعر الأسود الداكن المشوب بالزرقة على خلفية مساحية نقية بسيطة متدرجة من الأصفر المشوب بالأبيض والأصفر الداكن والبنفسجى والسماء الزرقاء التركوازية مع شجيرات قليلة خضراء تبدو فى الأفق البعيد.. ونلاحظ البعد النفسى والرؤيا المتحررة الجريئة لجلسة الفتاة فى وضع حيوانى مترقب وفى انتظار ذاتى وبعد نفسى واضح بالجلوس بهذه الطريقة فى انتظار المجهول فى تلك البقعة الخالية من الحياة فى دراما ذاتية أو بعد أسطورى خاص بحياة أناس تلك المناطق.. والمبالغة فى النسب التشريحية بإعطائها الإحساس الكتلى النحتى الواضح فى جميع أعمال جوجان وخاصة فى جزر البحار الجنوبية وتعبيره عن أجساد النسوة والفتيات العاريات بهذا الأسلوب الغير متقيد بالنسب التشريحية التقليدية برؤيا تعبيرية واضحة.

٢ - أندرى دوريان (١٨٨٠-١٩٥٤) Andre Derain

ولد أندريه دوريان فى قرية - بجوار (شاتو) بفرنسا عام ١٨٨٠. وكان لديه استعداد فنى كبير للبحث والتجريب وعندما بلغ الخامسة عشر من عمره ظهرت موهبته الفنية.

وعندما بلغ الثامنة عشر من عمره أنهى دوريان دراسته الأكاديمية للفن بباريس (كارتيير).

ونراه ينتج لوحات وحشية ذات قيمة فنية عالية مثل لوحة (القوارب المضيئة سنة ١٩٠٤) ولوحة (الشجرة العجوز سنة ١٩٠٤-١٩٠٥) ذات التأثيرات القوية الجرئية من اللون الأخضر.

وفى عام ١٩٠٥ يعرض فى (صالون المستقلين) بباريس ثم فى (معرض الخريف) مع زملاء الوحشيين (ماتيس - فلامنك - اوفون فريسز - راؤول دوفى - كيس فان دونجن - شارل كاموان - هنرى مانجين - جورج براك - البير ماركيه - موريس مارينو - جان بوى - لويس فالتا...).

وفى صيف ١٩٠٥ يذهب دوريان مع ماتيس إلى جنوب فرنسا بالقرب من الحدود الأسبانية (كوليير - **Colliaure**) .. وتأثر دوريان فى هذه الفترة بالنحت الأفريقى مثل بيكاسو ... وأثر فى أعماله مناخ البحر الأبيض المتوسط الذى لا يعطى ظلالا حادة للأشياء وذهب فى نهاية سنة ١٩٠٥ - إلى (لندن) وأنتج لوحات بضربات من الألوان بفرشاته ويذهب للمرة الثانية إلى (لندن) عام ١٩٠٦ بصحبة الفنان (أبروزو فوليرد) المتأثر والمتذوق لرسم الفنان (مانيت **Monet**) وينتج لوحات عن لندن (الجسر على نهر التايمز سنة ١٩٠٦) . ولوحة (جسر ويستمنستر ١٩٠٦) بألوان وحشية وبأسلوب تأثيرى تنقيطى .. مثل لوحته (التأثيرات على سطح المياه سنة ١٩٠٥) ذات القوة اللونية الجرئية مما تؤكد أن دوريان رائد من رواد حركة الوحشيين.

وفى سنة ١٩٠٦ وحتى سنة ١٩٠٧ يتحول اندرى دوريان إلى التعبيرية حيث انتهت تقريبًا فى نهاية سنة ١٩٠٧ الحركة الوحشية كبشير لفن جديد وأسلوب جديد ورؤيا جديدة فنرى دوريان ينتج لوحة (الراقصون) ذات القوة التعبيرية فى الحركة وتناغمها والألوان الجريئة ذات القوة المعبرة فى سماء ملبدة بالغيوم الملونة وإيقاعات حركية معطية إحساس بالتوافق فى الرقص التعبيرى متأثرا بالفن الأفريقى .. معطيا جرأة فى اللون فى ذلك الراقص الثالث ذو القدم البيضاء .. متأثر بزميله فلامنيك وماتيس وسيزان .. ويقوم برحلات متعدد لإنجلترا وأمريكا .. ويتوفى فى باريس عام ١٩٥٤.



(الشجرة العجوز) ١٩٠٤ - ١٩٠٥ -
باريس - المتحف القومى للفن الحديث
- ٣٣× ٤١ سم
أندريه دوريان
- شكل (٦٨)

(الشجرة العجوز) نفذها أندرى دوريان فى الفترة بعد عودته من الخدمة العسكرية لمدة ثلاث سنوات (١٩٠١-١٩٠٥) وترك مرسمه يعمل فيه صديقه فلامنك..

يعود أندريه دوريان من التجنيد برؤيا مختلفة وتغير جذرى فى شخصيته ونظرته للحياة فىراه أكثر واقعية وبرؤيا تلقائية فى استخدامه للون المعبر بقوة أسلوب وحشى واضح فى الخشونة المتعمدة فى مساحات اللون الصريحة النقية القوية لجذع الشجرة العجوز فى تداخل اللون الأخضر النقى مع الأحمر والأسود على أرضية حمراء وأشجار صغيرة ذات لون بنفسجى وسماء زرقاء باهتة ونري العفويةوالتلقائية فى استخدام اللون الأخضر للجذع وإظهار التجاويف داخله بالأسود والأبيض ونلاحظ تلك البقعة الفاتحة على سطح مياه النهر والتى توضح انعكاس الضوء عن الجانب الآخر من النهر والشجرة الرفيعة الصغيرة فى الخلفية تنتصب برشاقة مستقيمة حادة والشجرة العجوز ذات الجذع الضخم والفرعان المتباعدان بلا أفرع صغيرة أو أوراق.

إنها وحشية دوريان المتفجرة ولكن بأسلوب تلقائى بسيط برؤيا تعبيرية متغلغلا داخل التفاصيل الدقيقة لمفردات الطبيعة.. تلك الشجرة العجوز والتعبير عنها بذلك الأسلوب الممزوج بالبهجة والأسى.. بهجة لونية وأسى يعجزها عن الازدهار وبها حركة مائلة تنم عن اقتراب سقوطها.

إنها رؤية تعبيرية داخل المضمون العام للوحة وإن كان أسلوب تنفيذها باللون النقى الصريح التلقائى ينتمى للمدرسة الوحشية.. ولكن بمضمون تعبيرى ذاتى واضح فيه شحنة الفنان وإضفاءها على مفردات الطبيعة برؤياه الذاتية فى تلك الشجرة العجوز الخضراء.



(الراقصون) ١٩٠٦ - ١٩٠٧ -
زيت على قماش - ٤٤ × ٤٩ سم -
باريس - مجموعة ليبيل
- أندريه دوريان
شكل (٦٩)

أنتج (أندريه دوريان) لوحته (الراقصون) فى الفترة (١٩٠٦-١٩٠٨) حيث قاربت الحركة الوحشية على لفظ أنفاسها الأخيرة بنهاية عام ١٩٠٧ - وانتهت كمدرسة فنية عاشت ثلاث سنوات فقط مبشرة بانطلاق الفن الحديث من التقاليد المدرسية المحدودة إلى آفاق جديدة للون والخط والرؤيا العامة للعمل الفنى وتأثيرها على المشاهد.

فنرى لوحة (الراقصون) ذات انفعال حركة واضح من حركة الراقصون الثلاثة على شاطىء البحر فى حالة عرى كامل وسماء ذات ضباب أبيض وأزرق.. فى توافق حركى واضح فى تناغم أوضاع أجسام الراقصون الثلاثة حيث نرى أمامنا راقص من ظهره والأيسر فى اتجاه جانبى ونكتشف أنه امرأة والراقص الآخر بالمواجهة وله جسد أمرأة .. ولكن العضلات للراقصين الثلاثة قوية وتنم عن أجساد رجال ولكن الصدر البارز فى الراقصة على اليسار يوضح أنها امرأة والراقصة بالمواجهة أيضا صدرها واضح.. ونلاحظ تأثر الفنان بالفن الأفريقى الزنجى وانتشار الولع به بعد بيكاسو ولوحته (نساء أفينون) مما أعطى الفنان العاثير بالتعبير عن أجساد الراقصات بعضلات قوية أفريقية تشبه عضلات الرجال فى قوتها ونسبها..

ونرى أنه استخدم الخط الخارجي الأسود المحدد لأجساد الراقصات مثل (بول جوجان) وأعطى تدريجات للون المعبر عن الأجساد في درجات لونية متقاربة بأسلوب تعبيري متخلصا من الأسلوب الوحشي في اللون وكذلك الظلال وضحت وتقاسيم الأجساد تحددت واستخدم الأبيض والأسود لإعطاء شحنة انفعالية عاطفية مع القيم التشكيلية الأخرى داخل التكوين الفني العام للوحة.

فنلاحظ القدمان الأبيضان للراقصين في الجهة اليمنى وحركتها الانسيابية في ترابط مع الراقص في المنتصف التي تربط مع الراقص في اليسار في إيقاع حركي متناغم في هارمونية واضحة لحالة الانسجام الحركي للرقص طبقا لإيقاع موسيقى صادر عن فرقة شعبية أو فريق بجوارهم.

ونرى اللون الأخضر للأرض بجوار الشاطئ الأزرق يفصل اللونين مساحة ذات درجة لونية بنيه مع الأبيض في الأإفق البعيد معطيا نوع من الاتزان مع كميات الأسود المحددة لأجساد الراقصين وعضلاتهم وظلالهم على الأرض.. في أسلوب حركي متناغم بتعبيرية واضحة في اللون والحركة والمضمون العام للوحة.

٣ - كيس فان دونجن (١٨٧٧-١٩٦٨) Kees Van Dongen

كيس فان دونجن فنان هولندي ولد في البلاد الواطئة بالقرب من (روتردام) في ٢٦ يناير سنة ١٨٧٧ .. ودرس بالمدرسة الزخرفية هناك وذهب إلى نيويورك في سن الثامنة عشر هربا من والده على ظهر إحدى السفن التجارية.. وفشل في إيجاد طريق له في نيويورك وعاد إلى (روتردام) ومكث بها لمدة سنتين ملتحقاً بإحدى الوظائف الصحفية.. وذهب إلى باريس عام ١٨٩٧ عندما بلغ العشرين من عمره.

وهناك تعرف على بيكاسو وباع لوحاته في الشارع معه مقابل عدة فرنكات وكان يرسم الوجوه على المقاهي.. وتعرف على الفنانين الوحشيين وخاصة دوريان وماتيس وماركو وفلامنك.. وغيرهم.

وفي عام ١٩٠٤ يحصل على(١٠٢)(الجائزة الأولى) عن إحدى لوحاته كما نشر في صحيفة (بلى فورت **Dealor Vollard**) وعرض مرة ثانية معهم في صالون (المستقلين) سنة ١٩٠٥ .. وعرض مع المتوحشين في صالون (داتوم) في نفس العام.

ونرى كيس فان دونجن يعمد إلى أسلوبه المتفرد الخاص به ببطء شديد مثل ابن بلده (فان جوخ) تماما ونراه يختلف في أسلوبه مع الوحشيين ويقترب فى أعماله بالتعبيريين فى عام ١٩٠٥ ينتج لوحة (المرأة الغاوية سنة ١٩٠٥) وهى قمة فى التعبير الوحشى بالألوان المتفجرة الثائرة وبإحساس تعبيرى ناقد وأسطورى ومخيف فى عينى تلك المرأة الغاوية وتناوله بجرأة لإظهار إحدى ثدييها بتلك الصورة المثيرة والمقززة فى آن واحد أنها لوحة وحشية وإمرأة ذات سمات متوحشة فى ذيها الأحمر وقبعتها ومساحيقها الخضراء والحمراء أنها لوحة وحشية تعبيرية تنم عن تفرد أسلوب فان دونجن عن بقية زملاءه.

ونرى لوحة (فاطمة وفرقتها الغنائية) سنة ١٩٠٦ ذات الإحساس الشرقى ربما أو الغجرى أحيانا. أنها رؤيا أسطورية لعالم من عوالم الفن الشعبى البعيد عن البيئة الأوربية تماما فى الملابس الشرقية وأدوات الموسيقى وملابس الراقصة المزخرفة متأثرا بهنرى ماتيس وفرقتها فى خلفية سوداء تماما وبأسلوب يذكرنا بالفنان (إيميل نولد) الألمانى التعبيرى بجماعة (الجسر) بدرسدن وكذلك زميله الفنان أتوميللر بنفس الجماعة.. إنها رؤيا جزينة بألوان متوحشة وأسلوب تعبيرى يوضح الدراما الغنائية الناتجة من حركات الراقصة المتشنجة المنطلقة بكلتا يدها على وجهها والعازفة المنشدة خلفها. والملابس ذات الألوان الصارخة أنها رؤيا ذاتية لذراما إنسانية للراقصة وفرقتها (فاطمة وفرقتها) إنها ربما حفلة (زار) شرقية تنطلق من خلالها الروح بعيدا عن الجسد فى تحّرر هستيرى وانطلاق من قيود الحياة الاجتماعية أو شرفة سيرك متجول.. إنها لوحة جريئة فى [illegible] والأسلوب والرؤيا لفنان دونجن.

وفى سنة ١٩٠٧ يحصل فان دونجن على عقد جيد من متعهد الأعمال الفنية (كاهنبولير).

ونراه يميل إلى تصوير الشخصيات النسائية ووصل فيها إلى موهبة عالمية أو صلته إلى الشهرة. وأنتج سنة ١٩١٠ لوحة (الفتاة الباريسية فى مونا مارتر) بأسلوب هادئ وألوان مستقرة وتأثر بالأسلوب التعبيرى.

ولوحة (العارية اليابانية على الأريكة سنة ١٩٠٨) ذات ألوان هادئة أيضا وخلفية (طفلية) ويغلب اللون الأبيض الرمادى الفاتح على جسد المرأة والأسود لتحديد جسدها والأحمر لشعرها وملامحها أنها توضح حالة النوم العميق لتلك المرأة العارية على الأريكة فى هدوء وبساطة وتعبيرية متميزة لأسلوب كيس فان دونجن ولوحة (المرأة فى الشرفة سنة ١٩٠٧ - ١٩١٠) تنتمى لنفس الفترة الذى واتته فيها الشهرة وأرتبط بالبطل المسرحى الفرنسى (كاونتس كاساقى) الأستقراطى وتعرف على الطبقات الأستقراطية الباريسية وأنتج شخصيات لنساء عديدات وعاش حياة مرفهة فى (كافس) و (دفييل) ولكن بعد الحرب العالمية الثانية يعود إلى الحياة البسيطة وكان قد ترك زوجته الأولى التى تزوجها فى (لافوار) عند بداية حياته الفنية . . فنراه يعود إلى (كوت دازور) مع زوجته الثانية (مارى كليير) ويتوفى هناك فى عام ١٩٦٨ عن واحد وتسعون عاما .

(المهرج الأحمر)

١٩٠٥ - ٧٤ × ٦٠سم - باريس - شكل (٧١) - كيس فان دونجن (ملون) .

لوحة المهرج الأحمر سنة ١٩٠٥) لكيس فان دونجن ذات أسلوب وحشى فى تناوله للألوان الصارخة الصريحة المبهجة للأرضية الحمراء وأيضا ذا رؤيا تعبيرية من تدرجات الألوان على ملابس ذلك المهرج . . وزاوية رؤيته له بمنظور جانبى . . وتحريفه لنسب جسده فى الساق المنثنية على المقعد . . وكذلك فى وضعه الغريب والغير مستقر على المقعد بل متلامس معه أو فوقه فى الهواء فى وضع غريب ومتعب لمن يطبقه ثم استخدامه للأسود للمقعد على أرضية حمراء أرجوانية والأبيض للجياد المتحركة على يسار اللوحة ويقودها حوذى واستخدامه الأسود المحدد للخط الخارجى لجسد المهرج وأيضا استخدامه الخط الأحمر المحدد لجسد الجواد الأبيض والخط الأسود السميك للحوذى ذو الملابس الزرقاء الفاتحة . . داخل ذلك السيرك أو المنتدى .

إنها لوحة وحشية وبها سمات عديدة تعبيرية . . فنرى رأس المهرج وقد ظهرت بلا شعر وبنظرة جانبية متخذا مساحة زرقاء محددة للملامح وفى الخلف مساحة بيضاء تتردد مع المساحة البيضاء

لمؤخرة قدمه المثنية على المقعد فى وضع غريب كل ذلك فى مساحة لونية حمراء وصفراء مشوبة بالأحمر والبرتقالى.. ثم رسمه رأسه الحليق والبقعة الحمراء فى وجهه هل هى أذنه أم قرط من الأقراط التى يستخدمها رجال الغجر.

(ثم هل تأثر بتلك اللوحة الفنان المصرى عبد الهادى الجزار ١٩٢٥-١٩٦٦) فى لوحته (المجنون الأخضر سنة ١٩٥١) أثناء إنضمامه لجماعة الفن المعاصر فى مصر (١٩٤٦-١٩٥٠).

ونرى فى لوحة كيس فان دونجن - الثورة اللونية واضحة بأسلوب وحشى ولكن العمق يظهر فى لوحته وتدرجات الألوان والموضوع بمضمون عام داخل العمل الفنى.. أن فان دونجن كان دائما له أسلوبه المتفرد المختلف عن بقية زملاءه المتوحشين برؤيا خاصة وألوان له القوة التعبيرية الخالصة.

(فاطمة وفرقتها الغنائية) - ١٩٠٦ - ١٠٠×٨١سم - باريس - مجموعة فازس
- كيس فان دونجن - شكل (٧٢)



لوحة (فاطمة وفرقتها الغنائية) سنة ١٩٠٦ ذات رؤيا تعبيرية واضحة من تناول الموضوع فى حد ذاته وذلك الموضوع الغريب المتصل بحياة طائفة من البشر يتكسبون من النشاط الفنى الشعبى

يؤدون رقصات فى إحساس بالمأساة أو الدراما الإنسانية - وهى دراما ذاتية من أحوال حياتهم الصعبة على أطراف المدن الصناعية وبعيداً عن التطور الحديث للحياة - أنهم طائفة الغجر حيث لا قوانين ولا نظم تحد ممن سلوكهم الغريب .

فنرى الفنان يصور إحدى حفلات الغجر باسم (فاطمة وفرقتها الغنائية) وتتوقف عند اسم (فاطمة) عربى إسلامى شرقى . . هل يقصد حفلات الزار الشعبية المصرية حيث يرقص الحاضرون على أنغام ودقات الطبول الهستيرية إلى أن يصاب الراقص بالإجهاد الشديد إلى حد فقدان الوعى وبعد ذلك يتخلص من قيود جسده الضاغط عليه فى انطلاق محموم تحت دقات الطبول العالية الصاخبة مثل رقصات القبائل البدائية الإفريقية . . ومازالت الحفلات (الزار) موجودة فى مصر كعلاج لحالات الاكتئاب والكبت الداخلى ومازالت تقام فى الأوساط الشعبية . . وأغلب الظن أن كيس فان دونجن يقصد بلوحته (فاطمة وفرقتها الغنائية سنة ١٩٠٦) البيئة الشرقية المصرية . . وخاصة بعد انفتاح مصر على أوربا وافتتاح قناة السويس واكتشاف مقابر توت عنخ آمون بالأقصر وانتشار الاهتمام بالآثار الفرعونية المكتشفة بواسطة العلماء الأثريين الفرنسيين وكذلك اهتم الأجانب الوافدين إلى مصر بجلب مظاهر من الحياة الشعبية حينذاك سواء بالصور الفتوغرافية أو بالمقالات المنشورة . . كما لا يغفل علينا تأثر الفنان كيس فان دونجن بالفنان هنرى ماتيس والمعروف أن ماتيس متأثر بشدة بالفن الإسلامى لجنوب حوض البحر المتوسط بجميع اتجاهاته وقد زار تونس أيضا .

فلوحة (فاطمة وفرقتها الغنائية) رؤيا درامية غنائية راقصة لحالة من حالات العلاج النفسى باسلوب شعبى متوارث عبر عنه الفنان بمقدرة جيدة فى تلك الراقصة فى منتصف اللوحة رافعة كلتا يداها إلى أعلى ووجهها إلى أعلى فى حالة إندماج واضح فى الرقص بالملابس الشرقية المزخرفة والمتعددة التفاصيل ومن خلفها إمرأة قصيرة القامة رافعة كلتا يداها بآلة إيقاع موسيقية (رق) وبجوارها تقف إمرأة ويبدو وجهها وجزء من جسدها وقد ارتدت على رأسها شيء يشبه التاج البسيط فى ملامح جامدة باردة بعكس فاطمة الراقصة .

أما فى الجانب الأيسر من اللوحة فهناك إمرأة رابعة تقوم بالضرب على آلة الإيقاع الثانية (الطبلة) وجالسة على مقعد وأمامها مقعد آخر أسندت عليه (الطبلة) وتقوم أيضا بالانشاد خلف الراقصة.

والخفية بها زخارف متكررة شرقية.

واللون فى اللوحة له القوة والسخونة المناسبة فى الملابس الحمراء والبنفسجية ورداء الرقص العلوى الشفاف ورداء المنشدة القصيرة القامة الاخرى والأسود والأبيض فى أرضية سوداء داكنة رلا من بقعة فاتحة قليلا فى الركن الأيمن.

ولقد نفذ الفنان هذه اللوحة بأسلوبه الخاص وشىء من الانفعال مع الموضوع مؤتيا الإحساس بالحركة المباشر من حركة أيدى الراقصة والمنشدات حلفها. فى إحساس درامى بحالة نفسية معينة تؤدى عن طريق الرقص الشعبى المبالغ فى إيقاعاته الموسيقية.

ونلاحظ الخط فى اللوحة قد أستغل فى إبراز الزخارف المتكررة ذات السمات الشرقية فى العقد حول خصر الراقصة وعنقها والزخارف على رؤوس المنشدات.

وقد ركز الفنان على إظهار الملامح المتحركة للمنشدات والراقصة بخلاف الأسلوب الفنى الوحشى من تجاهل التفاصيل المعبرة فنرى لوحة (فاطمة وفرقتها الغنائية سنة ١٨٠٦) ذات أسلوب تعبيرى فى الخط الملون واللون المتدرج المعبر عن الانفعال الداخلة لشخصيات اللوحة وكذلك فى الشحنة الانفعالية الواضحة من البناء الفنى العام للوحة.

(عارية يابانية على أريكة)

١٩٠٨ زيت على قماش - مجموعة بارفات كيس فون دونجن.

لوحة (عارية يابانية على أريكة ١٩٠٨) من أعمال كيس فون دونجن التى أنتجها فى فترة استقراره الفنى والمادى حيث تعاقد متعهد الأعمال الفنية (كاهينولير).

فنرى الهدوء اللونى والاستقرار واضح على الإيقاع الخطى الخاص بلوحة (عارية يابانية على أريكة سنة ١٩١٨) ذات الخط المحورى الدائرى المائل والذى يقطع بناء اللوحة فى خط سميك أسود خشن فى إيقاع يتردد مع اتجاه وضع الذرعان خلف الرأس الاستطالة المقصودة فى خصر المرأة العارية وإظهار حالة النوم والاستغراق فيه على ملامح تلك المرأة وإستخدام الفنان درجات لونية من الرمادى والفضى وتلك المجموعة اللونية غريبة على أعمال التعبيريين والوحشيين ونراه يستخدم الخلفية بلون (طفلى) باهت هو درجة من الأصفر والبنى الفاتح فى تضاد لونى مع الدرجات الفاتحة من الفضى والتنويعات الزرقاء والسوداء والحمراء القليلة داخل التكوين ونرى البناء الفنى به سمة المرأة وشغل فراغ اللوحة بجسد المرأة ومع الإيقاع الخطى الحركى لجسدها فى وضع مائل داخل التكوين مؤكدا سمة من سمات التكوين الفنى العام للأعمال التعبيرية الحديثة .

(فتاة باريسة فى مونا مارتر) كيس فان دونجن

١٩١٠ - ٦٤ × ٥٣ سم - زيت على قماش - لى هافر - شكل (٧٠) - ملون

أنتج الفنان لوحة (فتاة باريسية من مونا مارتر سنة ١٩١٠) ذات هدوء نسبى فى الألوان والموضوع والرؤيا بعد أستقراره فى باريس وحصوله على عدة جوائز فنية وارتباطه مع ماتيس ودوريان وفلامنك وكذلك مع بيكاسو وأغلب الفنانين الباريسيين وإقامة علاقات مع جماعة (الجسر) فى دريسدن بألمانيا .

وكذلك حصوله على درجة من الشهرة فى المجتمع الباريسى لمقدرته الفائقة فى رسم اللوحات الشخصية النسائية .

فنرى فى لوحة (فتاة باريسية من مونا مارتر سنة ١٩١٠) اللون الهادى بعكس أعماله السابقة (المهرج الأحمر سنة ١٩٠٥) ولوحة (فاطمة وفرقتها الغنائية سنة ١٩٠٦) .

فالفتاة ذات رداء أصفر مشوب بالأبيض به أزرار سوداء واللوحة كذلك ولكنه قام بتحديد الملامح للوجه والخطوط بالخط الأخضر متأثرا بلوحة ماتيس (الخط الأخضر سنة ١٩٠٥) وكذلك العينان

حددت بخط أسود سميك والحواجب أيضاً أما الفم فله اللون الأحمر الفاتح الأرجوانى وفتحة الأنف أيضاً مع إعطاء قيمة زخرفية للقبعة المزدانة بالورود الحمراء الضخمة فى خلفية داكنة زرقاء مشوبة بالسواد معطياً الإحساس ببروز الوجه البشرى من تلك الخلفية الداكنة.

والقبعة ذات لون بنى متدرج ومحدد بالخط الأسود.

فنرى فى تلك اللوحة استخدام الفنان اللون وتدريجاته فى تداخل تعبيرى هادى معطيا الملامح الهادئة المعبرة عن الشخصية الداخلية المستقرة لتلك الفتاة فى نظرة متأنية بسيطة بأسلوب تعبيرى هادى، واللون المستخدم بأسلوب التدريجات والتداخلات معطيا الإيحاء بالظلال المناسبة لياقة القميص وأزراره مثلا وكذلك خط الأنف الأخضر وظلال الفم الأحمر.. أنها بساطة وهدوء إستخدام اللون بحيث يعطى بعداً تشكيلياً معبراً مع الخط داخل التكوين الفنى العام الموحى بالتعبير عن الهدوء للشخصية المرسومة داخل إطار اللوحة الشخصية.

٤ - جورج رووه (١٨٧١-١٩٥٨) Georges Rouoult

ولد جورج رووه فى ٢٧ مايو سنة ١٨٧١ بباريس.. وتعلم فى بداية حياته مهنة رسام على الزجاج الملون والمعشق بالرصاص الخاص بالكنائس والقصور الكبيرة والذى يصور المواضيع الدينية والتاريخ الدينى بأسلوب كلاسيكى متأثر بأعمال (دافنشى).

وفى سنة ١٨٩١ نراه ينتظم فى تلقى دروس فى الفن التشكيلى فى مرسم (جوستاف مورو)... وهناك تقابل مع (كاميون - مانجوم - ماركو - هنرى ماتيس - روليت) وكانوا دارسين منتظمين فى مرسم (جوستاف مورو) وبذلك تعرف جورج رووه على الفنانين الوحشيين وعرض معهم فى صالون (داتون) سنة ١٩٠٥ فى ذلك المعرض الذى.. أطلق عليهم فيه الناقد الفنى الباريسى (لويس فاكسيليز) الوحشيين وبذلك ارتبط اسم جورج رووه بالوحشيين والحركة الوحشية التى استمرت من بداية (١٩٠٥-١٩٠٧) ولمدة ثلاث سنوات فقط.. معطية إحساسا مبهجا بالألوان النقية الأساسية وحرية فى الأسلوب الجديد وانطلاق غير محدود للون وامكانياته الجديدة واحترام العفوية والتلقائية اللحظية لدى إحساس الفنان تجاه الموضوع الذى ينتجه.

فنرى جورج رووه يتخذ لنفسه أسلوب متميز ومنفرد عن باقى جماعة الوحشيين المعاصرون له وذلك لشعوره الدينى المتزايد وأنتج أعمالا دينية ذات ثورة اجتماعية وتمرد لفنان مسيحى كاثوليكى يتهم المجتمع ويعتبره مسئولا عن النساء الساقطات لفساد تكوينه وأنظمته ونراه ينتج لوحات شخصية بأسلوب تعبيرى خشن وخطوط عريضة غليظة.

وأعماله لها صفة النقد الاجتماعى اللاذع متأثر بالفنان الفرنسى (أنوريه دوميه ١٨٠٨-١٨٧٩) وخاصة فى رسوماته ذات الألوان الزرقاء باختزال فى الخطوط بأسلوب تعبيرى على خلفية شفافة وترى فى لوحة (القضاة الغير عادلين) .. ثورة متمردة اجتماعية وسياسية.. ونراه يؤتى بموضوعات عن العاهرات والمهرجين ذات وجوه ملطخة بالمساحيق بإحساس إنسان يأس من إصلاح البشرية.

وفى سنة ١٩١٠ نلاحظ (جورج رووه) ينتج لوحة (المسيح الأصفر) ونلاحظ تجديد فى خطوطه وواقعية مأساوية فى أسلوبه التعبيرى.. متأثرا ببقايا الأسلوب الباروكى، موحيا بروسومات الزجاج المعشق المنتج فى العصور الوسطى متأثرا بتعلمه لمهنة الرسم على الزجاج فى أيام حياته فى باريس.



شكل (٧٣)
- رأس السيد المسيح
- جورج رووه

ولوحة (أقنعة العذارى الغير حكيمات) ذات إحساس كرية فى تفاصيل الأقنعة فوق رؤوس الفتيات متأثرا بوجوه فتيات وفتيان(١١٠) (مدرسة الفيوم) بمصر أو بوجوه الفن البيزنطى على أوجه العملات البيزنطية.

ويصور وجهاء القوم تحت ستار من الاستهزاء والقبح بهم. ونرى رووه يؤتى بالأساطير وبقايا التاريخ فى لوحاته وفى لحظة خاطفة يوجه اتهامه نحو المجتمع فى صور العاهرات ومهرجين السيرك والفقراء والنساء المثقلات بالجواهر مثل الأصنام الحجرية.. إنه فنان متمرد وناقد ثائر مثل سلفه الفرنسى (انوريه دومييه ١٨٠٨ - ١٨٧٩) ولكن رووه أتى بأسلوب جديد فى تزاوج الألوان والرسم بها على الزجاج المعشق بأسلوب متحرر تعبيرى مثل.. لوحة (خداع الجنود للمسيح سنة ١٩٣٢). ولوحته (أمام المرآة).. ولوحة (الملك العجوز).

ونراه فى عام ١٩٤٠ ينتج موضوعات دينية فقط ويستقر فى باريس ويتوفى بها فى ١٣ فبراير سنة ١٩٥٨.

أمام المرآة ١٩٠٦ - متحف الفن الحديث - باريس - جورج رووه.

لوحة (أمام المرآة) لجورج رووه من المراحل التى تخلص فيها من الأسلوب الوحشى الذى انتهجه فى فترة عرضه مع المتوحشين فى (صالون داتوم سنة ١٩٠٥) فنراه يهتم بالموضوعية الدينية ويعبر عن فساد المجتمع فى صور المنحرفات والعاهرات اللائى انتشرن بعد الحرب العالمية الأولى فى ظل الأزمات الاقتصادية والاجتماعية الناتجة عن التطور الصناعى الحديث وتفكك المجتمعات ونمو المجتمعات الصناعية الجديدة.

فنراه يصور تلك النسوة العاهرات عاريات فى رؤية تشريحية لنسب أجسادهن مقززة وضخمة ومبالغ فى بعضها فنراه يبالغ فى حجم صدورهن وأردافهن بأسلوب يعبر به من خلال الخط السميك والخشن عن البؤس الاجتماعى والنفسى الذى تعيشه تلك النسوة.. ومازال متأثر الفنان بالخط

المشوه المبالغ فيه بخشونة وسمك واضح متأثر بالرسومات على أسطح الزجاج الملون الخاص بالكنائس والقصور الذى أنتجه فى بداية حياته الفنية.

فدائما الخط عنده ذا سمك واضح وحادة وأسود والملامح خشنة و سميكة بالخط الأسود أيضا متأثر ربما برسوم مدرسة (الفيوم) بمصر ورسومات الوجوه على التوابيت هناك تلك المدرسة التى تأثرت بالفن البيزنطى مع تيارات قوية من الفن المصرى الشعبى والقبطى.. فنرى ذلك واضحا حتى فى لوحته (خداع الجنود للمسيح سنة ١٩٣٢).

ونرى فى لوحة (أمام المرآة) الزاوية التى عبر عنها الفنان برؤيا منظورية بمنظر جانبى وتلك الحركة فى وضع الزراعين والصدر المستدير البارز فى ترهل ظاهر والجسد البعيد عن النسب الجمالية المتعارف عليها.

وملامح الشقاء الواضح على المرأة على صفحة المرآة التى أمامها فى ملامح ضخمة حزينة، الفخذان ذا حجم كبير نسبى مع الجسد، وبقايا الجورب على جسدها العارى. إنها رؤيا ذات اتجاه تعبيرى مثل الفنان جورج جروسز الألمانى ولوحته (أهلا بك أيتها الجميلة سنة ١٩١٩) فنرى المرأة تجلس فى مقهى عام وعارية تماما إلا من جواربها وبقايا من الفراء حول عنقها فقط. إنها الرؤيا الجديدة للموضوع.

نلاحظ الخلفية ذات الإحساس الكئيب الثقيل المظلم على الجدران الغير نظيفة إلا من المرأة المتواضعة التى تتيح لنا رؤية باقى جسد المرأة العارية ذات الملامح القاسية الحزينة فى رؤيا تعبيرية نقدية لفساد المجتمع الحديث.

٥ - موريس دى فلامنك (١٨٧٦-١٩٥٨) Mourice Vlaminck

مارس موريس دى فلامنك الرياضة العنيفة والسباحة وعزف الكمان والرحلات الخلوية وكانت له قوة عضلية وحماسة بوهيمية منطلقة بغير حدود.

وولد فلامنك فى باريس فى الرابع من أبريل سنة ١٨٧٦ فى أسرة موسيقية.. وينحدر أصله من بلاد الفلاندرز الهولندية يورث قوة البنية والصحة.. وفى بداية حياته احترف رياضة سباق الدراجات فى (شاتو) التى وصل إليها وهو فى سن السادسة عشر بعد فشله فى أن يعمل كميكانيكى الآلات والسيارات.

وعند بلوغه سن الثامنة عشر تزوج وكان يتكسب من سباق الدراجات وعزف الموسيقى على الكمان فى المقاهى والحانات.

وفى أثناء فراغه كان يزاول الرسم بدون ارتباط بمذهب أو مدرسة أو أستاذ له.. ولم يقم بزيارة (اللوفر) وكان يفتخر بهذا ويقول(١٠٣) (الحياة هى أنا، وعلى كل جيل أن يبدأ كل شىء فى الفن من جديد).

وبذلك نراه قد بعد عن عمد عن المدرسية فى الفن وحتى عن تأثيرات المتاحف.

وفى سنة ١٩٠٠ التقى عازف الكمان ومحترف سباق السيارات مع (أندريه دوريان) بطريق الصدفة فى القطار الذاهب إلى (شاتو) من باريس. وتصادقا وتفاهما على العمل سويا فى تصوير المناظر الطبيعية فى (شاتو) حيث استأجرا مرسم هناك وأنتج لوحة (على البار سنة ١٩٠٠) وصورة (للأب يوجو). وعملا سويا إلى أن التقيا بالصديق الثالث وهو ماتيس عن طريق دوريان فى المعرض الشامل لأعمال فان جوج فى سنة ١٩٠١ فى قاعة (برنهايم جين) وحيث انبهر فلامنك بدفء ألوان فان جوج وصرخاته الصادرة من أعماق قلبه ووجد أن جراحه يعبر عنها بألوان تعبيرية ثائرة.. وقتها قال فلامنك (هذا اليوم إننى أحببت فان جوج أكثر من أبى).

وفى مرسم (شاتو) يعمل فلامنك بجد وحيوية ويصل إلى مرحلة الاشتعال اللونى ويحقق تطورا فى الأسلوب ذا الألوان المتفجرة بحيوية فى حين أن اندرى دوريان يذهب إلى التجنيد فى الفترة من سنة ١٩٠١-١٩٠٤ لمدة ثلاث سنوات فى حين كان ماتيس منشغلا بمشاكل حياته الشخصية.. وعندما عاد دوريان من الجيش تعلم الكثير من فلامنك الذى كان قد قطع شوطا فى البحث

والتجريب وإرساء السمات الأساسية للحركة الوحشية .

وفى سنة ١٩٠٥ يقرر الوحشيون العرض معا فى (معرض المستقلين) باريس وفى معرض (الخريف) فى نفس العام وقوبلت أعمالهم بالهجوم القاسى وفى عام ١٩٠٦ وتأتى الشهرة لموريس فلامنك ويشترى منه تاجر اللوحات (امبرواز فويار) جميع أعماله التى فى مرسمه . . ومنذ ذلك الحين تمكن من بيع جميع أعماله مثلة مثل (ماتيس ودوريان) .

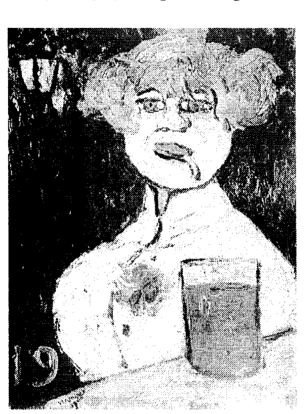
ولجأ إلى تبسيط بناء اللوحة (لوحة طبيعة ذات الأشجار الحمراء) ولوحة (منظر من الضفة اليسرى لنهر السين) والتى أنتجها فى مرسم (شاتو) واستخدم الألوان مباشرة من أنابيبها بعنف وصخب لونى وخشونة منطلقة من مزاج الفنان الشخصى الذى أطلق الفنان لفطرته وغريزته التلقائية .

وينتج بعد ذلك لوحة (راقصة ملهى الفأر الميت) وتعتبر لوحة تعبيرية لوجود الصراع النفسى الواضح على محيا الراقصة نتيجة مهنتها التى فرضها عليها المجتمع . . وتلك الأصباغ والمساحيق الصارخة التى سكبت على وجه الراقصة فأتى بلوحة وحشية لها سمات تعبيرية قوية وهذا ليس بغريب على فلامنك فنراه فى نسة ١٩٠٠ وقبل لقاءه مع ماتيس وتأثره بفان جوج ينتج لوحة (على البار سنة ١٩٠٠) ذات تأثير تعبيرى قوى فى التكوين العام لتلك المرأة ذات الصدر البارز باستفزاز واضح والسيجارة المنحنية فى فمها الأحمر والخلفية السوداء وبها بقايا مصباح والكأس الأحمر الأرجوانى . إنها رؤيا تعبيرية لحالة نفسية داخلية لتلك المرأة الجالسة إلى البار تدخن وتشرب من كأس بها شراب مثل الدم البشرى وتلك الوردة الحمراء على ثوبها ذا الملمس الخشن . إنها رؤيا تعبيرية قوية بأسلوب تعبيرى .

فنرى فلامنك يقذف بألوانه الحمراء والزرقاء والصفراء والخضراء . بإيقاع قوى مدوى فى هارمونية صاخبة مثل فرقة موسيقية تعزف بجميع آلاتها فى آن واحد وبقوة - وفى سنة ١٩٠٧ نرى الثائر المتوحش فلامنك يهدأ ويأتى بألوان رمادية ورصاصية وزرقاء هادئة وقل من استعماله للون

الأحمر مثله مثل الفنان الألماني الهولندى (كيس فون دونجن) بعد مرحلته الوحشية فى اتجاه إلى التعبيرية وانتج لوحة (القارب المبحر) سنة ١٩٠٦ شكل (١٠٢) (وطبيعة صامتة سنة ١٩٠٧) بأسلوب تعبيرى قوى.

وتأثر فى الفترة من ١٩٠٨-١٩١٤ بسيزان واهتم بالبناء الفنى للوحة والعمق والبعد الثالث وأعطى البناء الفنى للوحة تماسك واضح.. وبعد ذلك يبعد عن التأثر بسيزان فى سنة ١٩١٥ ويتجه إلى تعبيرية صور خلالها مناظر طبيعية وأشكال بدائية ويتجه إلى عزلة فنية بعدما وصل إلى الشهرة الفنية والطمأنينة المالية ولجأ إلى الكتابة والتصوير وفى سنة ١٩٥٦ احتفل بالعام الثمانون لأعماله.. وتوفى فلامنك فى العاشر من أكتوبر سنة ١٩٥٨.



(على البار) ١٩٠٠ - ٣٢ × ٤٠ سم
-أفينون - مجموعة موسى كالفات.
- موريس - دى - فلامنك
-شكل (٦٧)

لوحة (على البار سنة ١٩٠٠) لموريس دى فلامنك ذات قوة تعبيرية واضحة فى الخط الدائرى لصدر المرأة والمتردد **مع وجهها** الدائرى أيضا فى تقاطع مع حافة البار المستقيمة المائلة وفى اتزان مع الكأس الكبير الأحمر المنتصب فى خط رأسى متعامد مع الخط المائل لحافة البار والخط الدائرى لصدر المرأة الضخم **فالتكوين** بسيط وقوى فى آن واحد فالتكوين عبارة عهن امرزة تقف

وجسدها ووجهها ينظر للمشاهد وقد وضعت فى فمها سيجارة منثنية ولها ملامح ضخمة وخشنة وصدر بارز فى دائرية تقف على حافة بار مائلة وعليها كاس خمر والخلفية ليس بها إلا تنويعات للأسود المشوب بالأخضر وفى الركن الأيسر العلوى بقايا مصباح مضيئ بشكل باهت .

فاللون المستخدم لشعر المرأة البرتقالى الهادي المشوب بالأخضر ووجهها الأصفر المشوب بالأزرق وتلك الشفتان ذات اللون الأحمر الأرجوانى هو لون شراب الكأس والوردة على صدرها وملابسها بنفس لون بشرة وجهها .

وقاعدة البار الخشبية ذات درجة لونية صفراء مشوبة بالبنى والبرتقالى أيضا . . . وفى الركن وقع الفنان برقم (١٩) الانجليزى باللون البرتقالى على أرضية سوداء بالرغم ممن أنه وقع باسمه والتاريخ على قاعدة البار بالأسود وبخط صغير . . ولكن رأى ذلك ربما يجعل اتزان لونى للمساحة السوداء الكبيرة فيا الخلفية .

فاللون فى اللوحة قوى فى استخدامه الخشن لبروزه على مسطح اللوحة وذلك واضح فى الأحمر المكون لسائل الكأس وملمس ملابس السيدة وملامح وجهها ذا العينان الواسعتان فى نظرة ذات مغزى سلبى للحياةومجرياتها . . على ذلك البار .

ونلاحظ الخط فى تلك اللوحة الأسود الذى حدد به الفنان تفاصيل ملابس السيدة والخط الخارجى للكأس الزجاجى وحافة البار المائلة وكذلك ملامح السيدة من فم وأنف وعينين وحدده بالخط الأسود السميك .

ونرى البعد النفسى لملامح السيدة على البار فى قوةتعبيرية واحضة من المعاناة الداخلية المتصارعة بها يساعد فى ذلك الخلفية السوداء ، والملامح المكبيرة المحرفة لوجهها فى مبالغة واضحة وأيضا تلك السيجارة المنثنية بأسلوب مقصود والوردة الحمراء الضخمة على الصدر بأسلوب لونى خشن ينم عن إعطاء البعد النفسى لصاحبة الصورة ذات الدراما الذاتية والصراع الداخلى فى وقفتها هذه على البار تنظر بعيدا مع عالمها الخاص .

ونراه قد نفذ لوحته (راقصة الفار الميت) بنفس الأسلوب ذو الشحنة الانفعالية لتلك الراقصة في ملهى ليلى في إصرار لامتهان تلك المهنة المفروضة عليها من الظروف الاجتماعية التي مرت بها أنها رؤيا اجتماعية نقدية توضح الدراما الذاتية الداخلية لشخصياته. بنفس الأسلوب نراه يصور الصورة الشخصية (الأب بوجو) ذو القبعة والغليون والملامح القاسية المتألمة من قسوة ومرارة الحياة التي يعيشها ذلك الإنسان والذى تعرف عليه ودوريان في مرسم (شاتو) .

فنرى البناءا لفنى للوحة (على البار سنة ١٩٠٠) ذا قوة تعبيرية من خلال مضمون الحركةا لداخلية الناتجة من التردد الواضح بين المنحنيات والمستقيمات الرأسية والمائلة والدائرية في جرأة وقوة وثورة لونية التي هي من أهم سمات أعمال الفنان ذو الألوان الصارخة القوية .

٦ - فرانسيس جروبر (١٩١٢-١٩٤٨) Francis Gruber

ولد فرانسيس جربر في (نانسي) في الرابع عشر من مارس عام ١٩١٢ - وأتم دراسته في الأكاديمية الاسكندنافية وتقابل هناك مع (أتوفرايسيز وشارل دوفر) ... وتأثر بأعمال التعبيريين الألمان من جماعة الجسر والفارس الأزرق وجماعة برلين الجديدة ... ولكن فرانسيس جروبر يرى العالم من خلال رؤيا داخلية مليئة بالخرائب والمياه السامة، أن رؤيا فرانسيس جربر ذاتية بإحساس مفعم بالتشاؤم والتناقض المشوب بالخوف الأزلى من العالم المحيط به فنراه يغلق على نفسه قلعة أو أوهامه وهواجسه ويطارد أشباحه وتطارده في آن واحد داخل رويا سجينه بإحساس نفسى درامى مأسوى داخلى حاد جدا مثل أبطال الأديب (كافكا) أن لازمات فرانسيس جربر الفنية أراضى وعرة وخالية وخربة وأدوات صيد علاها الصدأ وعارياته تظهر في بيئة كلها خرائب وأنقاض .. ويطارد في أعماله رؤيا العصور المظلمة والقرون الوسطى .. ونرى لوحة (الشاعر) سنة ١٩٤٢ تمثل رؤيا فرانسيس جربر الذاتية جدا في أسلوب سريالى تعبيرى بشيء من الرمزية المتداخلة في المأساة التعبيرية الحادة فنرى (شاعر) فرانسيس جروبر يكتب أشعاره داخل أنقاض منزل خالى خرب بلا جدران أو نوافذ لم يبقى من المنزل غير باب عليه بقايا نبات وفي الخلفية خرائب يقف فوقها جواد

ضامر الجسم وفوقه طائر جارح فى تحفز والشاعر يجلس داخل بقايا البيت بجوار مكتبه وأوراقه فى حاجه يأس مفعم بإحساس داخلى دفين بالمأساة الإنسانية فى فراغ تشكيلى يعطى الإحساس الدرامى لعالم أصبح الإنسان وحيدا داخل أنقاض ذاته وقد أتى بتلك اللوحة بأسلوب تعبيرى سريالى يعطى الإحساس بالشحنة المفاجئة للمشاهد.

ويصور لوحات مثل (الغارقة) وهى ليست تمثيل لحادث ولكن كمرادف لهزيمة فرنسا ولوحة (التحية إلى كالو) ذات المضمون الغامض.. أنها عوالم غامضة تبحث داخل خرائب النفس البشرية بصراحة بمضمون تشكيلى وألوان هادئة يغلب عليها الأسود والبنى والأصفر فى مناقشة هادئة لدراميتا الحدث التى تتحدث عنه أعماله ذات التفرد الذى عرف به فرنسيس جروبر.. ونراه يحصل على الجائزة القومية فى سنة ١٩٤٧ بباريس.

وتوفى فى سن الشباب بعد أن أنتج لوحة (الغراب) متذكرا الطائر الليلى الذى كان دائم الزيارة للكاتب (ادجار - الن - بو) ويقول له: (بعد اليوم أبدا .. **Never More**) ذات الرؤيا المعتقلة فى قلاع الخرائب الإنسانية تنم عن رؤيا تشكيلية ذات سمة تعبيرية تحمل فى داخلها الإحساس بالشحنة الانفعالية التعبيرية الصادمة للشاهد. ويتوفى فرنسيس جروبر فى أول ديسمبر عام ١٩٤٨ عن ستة وثلاثون عام.

الشاعر ١٩٤٢ - مجموعة بارتيكولير - باريس (فرانسيس جروبر)

لوحة الشاعر (لفرانسيس جروبر) سنة ١٩٤٥ ذات رؤيا مأساوية بأسلوب تعبيرى سيريالى.. فنرى الإحساس بالمفارقة والغربة المسيطر على جو اللوحة العام.. لذلك الشاعر الجالس بين أنقاض منزل أو أنقاضه أو لما كانت فيما مضى منزلا... وبجواره مكتبة ومرآته ومستند إلى إطار باب المنزل فى الفراغ الخرب ومفتوح الباب عن جزء فى الجانب الأيمن حجر يقف فوقه جواد ناحل الجسم ضامر العضلات ويمتطيه طائر جارح متحفز للطيران والانقضاض والنباتات الشوكية البرية تنمو خلال إطار الباب وبين الصخور الخربة وأشلاء المنزل أمام الشاعر على الأرض وبينها قصائده وأرهصاته

الأولية وقد جلس فى حالة يأس داخلى وإعياء ظاهر بسرواله وقميصه وجسم ضعيف وأصابع يده التى تشبه أفرع الأشجار اليابسة فى استطالة ونحولة ظاهرةمثل أصابع أشخاص (أوجن سخيل) الفنان الألمانى.

إنه إحساس مفعم بغربة الإنسان واغترابه فى آن واحد داخل وطنه بل ومنزله أيضا إنها رؤيا مركبة للاغتراب والغربة لأبناء هذا الجيل من الفنانين التعبيريين.

فنلاحظ الخط ذا التنغيم فى السمك من تفاصيل دقيقة للباب الخشبى ومفتاحه وحتى دقائق ملابس الشاعر والنباتات الصغيرة التى عبر عنها الفنان بالخط المرهف المتأثر بحساسية تجاه الأشياء الدقيقة فنراه يسجلها بكل دقة مثل الطائرةالورقية الصغيرة فى سماء الجزء الأيسر العلوى.. ونرى الترديد فى التفاصيل الدقيقة المنفذة بواسطة الخطوط المعبرة فى صراحة عن زخارف الباب والمقياس السليم لكتب الشاعر وجسده النحيل والجواد والطائر الجارح والنباتات البرية فى التزام بالنسب الطبيعية لحد كبير.

أما البناء الفنى للوحة فنرى التكوين العام يسبب المفارقة والاندهاش وبعد التأثر بما يريد إيصاله الفنان من شحنةانفعالية معبرة عن ذاتية.. فنرى المكتب والشاعر وأوراقه فى منزل خرب والباقى من المنزل إطار الباب الخشبى وحتى الباب مفتوح لمنتصفه.

وخارج الباب وعلى مقربة منه بيئة صخرية ليس بها حياة ويقف الجواد فى وضع غريب على جزء من الصخر بارز كما لو زنه تمثال حجرى لجواد وفوق هذا الجواد طائر جارح (نسر) يهم بالطيران والانقضاض... كل ذلك موجود مع الشاعر ذو النظرة المائلة واليدان المرهقتان والجسد النحيل كما لو أن الأمر طبيعى أن يوجد فى هذا المكان ومع تلك المفردات.

ومن هنا يجىء الإحساس بالمفارقة والاندهاش نتيجة لغربة العناصر عن بعضها.. فنحس المعنى الذي يريد إيصاله لنا الفنان عن طريق التزاوج الغير طبيعى لتلك العناصر فى تكوين واحد ذا وحدة

فنية عامة وبناء فني قوى. ويعرف هذا (بالتغريب الفنى - **Depayrenet**) وانتشر بعد ذلك فى السريالية.

كما نلاحظ الترديد فى المساحة بين شكل الباب المستطيل والقاعدة العلوية لمكتب الشاعر وأيضا البقايا المستطيلة للمنزل المحطمة على الأرض - ونلاحظ أيضا التوافق الحركى بين وضع اليدين للشاعر ووضع ساقية فى انثناءة متقابلة مع الذراعات والرأس. والإيقاع الحركى المفاجئ للنسر المتحفز على ظهر الجواد الساكن.

ونلاحظ التنغيم الخطى للنباتات البرية وتسلقها على إطار المنزل فى تداخل شاعرى واضح.. مع طيران الطائرة الورقية فى الهواء فى براءة وعفوية.

إنها رؤيا الذات الداخلية لذلك الفنان المغرق فى مأساة النفس البشرية بأسلوب فلسفى نفسى كبير.

٧ - إدوارد جويرج Edouard Goerg

ولد إدوارد جوبرج فى التاسع من يونيو سنة ١٨٩٣ بجنوب فرنسا فى (سيدنى) من أبوين فرنسيين.

والتحق فى سنة ١٩١٢ بأكاديمية (رسنون)... وكان يتمتع بسلوك انطوائى.. فدائما منعزل عن الناس متعايش مع ذاته فى تأمل داخلى دائم.. وتأثر فى بداية حياته بالفنان الأسبانى (جويا).. ورسم عاريات فى أسلوب مبتذل بعيدة عن أى مثالية جمالية فى أسلوب تشريحى استفزازى للذوق العام حينذاك مما حرك النقد المعادى له مثلما حدث قبله للفنان الفرنسى التأثيرى (مانيه) فى لوحة (الومبيا) وكذلك للفنان الأسبانى (جويا) فى لوحة (مايا) لاحتوائها على مناقشة لمفاتن الجسد الأنثوى. فنرى الفنان الفرنسى المنطوى على نفسه ينتج لوحات العاريات تعرض مفاتنها الذابلة على المشاهدين ولكنه كان يعطى البناء الفنى للوحات شيء من (الديكور الغامض لعارياته داخل شارع أو فى غرفة استقبال عائلية فى منزل محترم) أنها تناقضات مثيرة للدهشة والتساؤل من

الناحيةالاجتماعية مشيرا لعيوب المجتمع وفساد بعض عناصره السيئة مثل تصويره لبيوت (الدعارة) المنتشرة في المجتمع . كنوع من النقد الاجتماعي الحاد .

ونراه يسافر في رحلات إلى إيطاليا وبلجيكا والهند واليونان وتركيا .

ويقوم بالتدريس في مدرسة الفنون الجميلة بباريس للحفر ولوحة (بائعة الورد الجميلة) مثل إحدى إلهات الجمال الإغريقية ولكن تسير في شوارع المدينة الفاسدة وقد أصابها الفساد والانحراف ويحاط بها أشخاص مبهمين الهوية أنها إحدى عوالم (إدوارد جويرج) الخرافية ذات الإحساس الاجتماعي المتشائم من فساد المجتمع في شخصيات نسائية منحرفة .

(بائعة الورد الجميلة) ١٩٢٨ - المتحف القومي للفن الحديث - باريس إدوارد جويرج .

لوحة (بائعة الورد الجميلة) لإدوارد جويرج . . ذات رؤيا اجتماعية ناقدة بأسلوبه الخاص فنراه يصور فتاة جميلة تسير في الشارع وتلتفت في براءة لا تخلو من إغراء للخلف لتشاهد أناس غير محددي الملامح من خلفها ونرى ملامح البراءة الجميلة واضحة مثل ملكة جمال اليونان ونلاحظ استطالة الرقبة في رشاقة ظاهرة ولكن بانثناءة غير طبيعية والذراع الظاهر من ردائها كاملا ذا ضخامة وثقل واضح من نسبة التشريحية . . وتعتبر هذه اللوحة ذات غموض داخلي مباشر لما تحويه من افتراضات خيالية عديدة تتسع للعديد من الاحتمالات في سلوك هذه الفتاة من حولها وخلفها .

٨ - برنارد بوفيه (١٩٢٨-١٩٦٠) Bernard Buffet

ولد برنارد بوفيه في العاشر من يوليو سنة ١٩٢٨ بباريس ودرس ذلك الفنان الباريسي في مدرسة الفنون الجميلة هناك وتخرج بها في سنة ١٩٤٤ .

ونراه يكون مفردات أعماله من مجموعة من الشيئيات المجردة مثل بقايا الأسماك أو السكاكين وأدوات المطبخ ذات التشوهات ومائدة طعامه دائما عليها الأشياء معكوسة الأوضاع وذات أجزاء محطمة وناقصة تنم عن روح تشاؤمية وتحمل الأسلوب المميز لفن برنارد بوفيه بإحساس تعبيري ناتج عن اختياره لموضوعاته المفضلة .

فنراه يؤتى بعض الرموز المتكررة والثابتة فى لوحاته وخاصة أدوات المطبخ المنزلية وبقايا عظام وشوك الأسماك فى علاقات تعبيرية تنم عن إحساس تعبيرى لما وراء تلك المفردات المجردة من معنى وتعبير داخلى لدى الفنان يريد الإفصاح عنه داخل الخط المعبر البارز على سطح اللوحة فى تعبير قوى ذا شحنة تعبيرية قوية.

ونرى من رموزه المتكررة (حيوان الكابوريا) البحرى ويركز الفنان على أجزاء هذا الحيوان ويضخمه ويحرف من نسبه التشريحية مظهره بأسنان داخل فك ضخم حديدى... ونرى رؤوس حيواناته دائما منفصلة فى مجازر وزهوره دائما جافة حتى لوحة (المنتحبة - **Pieta**) ذات إحساس تعبيرى فى انحرافاته فى النسب واستطالة الأفراد وتوزيعهم داخل البناء الفنى للوحة وتلك السلالم فى تنغيمها الخطى والطفل الصغير الممسك بوالدة والسيدة ذات الحقيبة وعملية إنزال المسيح واستطالة النسب التشريحية الواضحة من انحراف فى خطوط حادة وجافة وزوايا مستقيمة بإحساس بالسقوط والعنف والخفية الممتد لعالم لا نهائى محزن أنها إحدى عوالم برنارد بوفيه فى لوحة (المنتحبة سنة ١٩٤٦).

وفى لوحة (الحرب) نرى نفس الإحساس الحاد فى التعبيرية المثقلة بالشحنة الدرامية ونرى مشاهد التعذيب والأسرى الناقصى الأطراف ورجال رؤوسهم مفصولة عن أجسادهم.. ونرى فى سنة ١٩٤٨ يمنح برنارد بوفيه جائزة النقد.. ويقيم معارض جديدة مثل عام ١٩٥٢ (الآلام) وعام ١٩٥٥ (الحرب) وفى عام ١٩٥٦ (السيرك) وأخيرا فى عام ١٩٦٠ (الطيور).

إنها الموضوعات المفضلة لأسلوب برنارد بوفيه الفنى ذا الخط القوى المعبر والبناء الفنى الذى يحمل فى مضمونه الشحنة التعبيرية الدرامية الواضحة من الحبكة الأسطورية الغربية التى تفاجىء المشاهد بوقع صدمتها عليه.. وبذلك تعتبر أعمال برنارد بوفيه بعيدة عن الترفيه بل أعمال تعبيرية مأساوية مستعيرا رموز مفرداته التشكيلية من عالم أسطورى خاص به.

(المنتحبة) ١٩٤٦ - المتحف القومى للفن الحديث - باريس برنارد بوفيه.

لوحة (المنتحبة) سنة ١٩٤٦ (لبرنارد بوفيه) ذات رؤيا حديثة لإنزال السيد المسيح كما تخيلها الفنان فى ملابس عصرية وبأسلوب حديث فنرى هيكل الصليب ذا مساحة ضخمة فى التكوين بزاوية متعامدة فى استقامة واضحة بأسلوب حاد وبجوار سلم خشبى على شكل هرم وقد أنزل المسيح وبجوار سيدة تسنده وفى الجانب الآخر سلم آخر حديث ينزل رجل من عليه ويقف أمام هذا المشهد رجل ذا قامة طويلة ارتدى معطف طويل ويمسك يد طفل صغير وفى الجانب الآخر الأيمن امرأة لها نفس الزى وقد أحاطت رأسها بقماش وأمسكت قفص صغير فى يدها اليسرى واليد اليمنى تضع على كتف طفل صغير آخر وفى منتصف التكوين نرى جسد شخصى مفرود على الأرض وقد بالغ الفنان فى استطالة الأرجل والذراعان فى نحافة ظاهرة والساقان متباعدان وكذلك الأيدى ذات الأصابع الطويلة الرقيقة.. وقد لامست قدمه اليسرى قدم السيدة الواقفة مع الطفل فى الجانب الأيمن للرجل الواقف ومعه الطفل الآخر... فى ترابط بين عناصر اللوحة المتفرقة ونلاحظ السلم الآخر ينزل الرجل من عليه يرتبط مع الطفل الصغير فى الجانب الأيسر مع بعض الأدوات التى استخدمت فى الإنزال.

كما نلاحظ تعدد الأشخاص فى اللوحة فالجانب الأيمن به المرأة والطفل بالمواجهة وفى المنتصف السيدة المنتحبة تسند السيد المسيح وفى الجانب الأيسر الرجل ومعته الطفل وقد أعطوا للمشاهد ظهورهم وجوارهم الرجل النازل من على السلم.

وهناك مفردات غير الأشخاص مثل السلم والقفص الصغير والوعاء الدائرى بجوار السيدة المنتحبة وأداة نزع المسامير (الكماشة) ذات حجم كبير جدا.

كل تلك العناصر فى فراغ مساحى ذا ملمس متناغم خشن لكن هناك إيحاء بخط الأفق ظاهر فى نهاية قاعدة الصليب درجة لونية أعمق نسبيا.

ونلاحظ الترابط المساحى بين مفردات التكوين فى دقة عن طريق قدم الرجل الجالس ويده وعن طريق السلم الأيسر والسلم الأيمن فى بساطة شاعرية.

كما يلاحظ الخطوط المستقيمة الرأسية هى الغالبة على التكوين وتقوم بعض الأفقيات بالتوازن فى الإيقاع الخطى الناتجة عن الخطوط الأفقية لدرجات السلم الأيمن والأيسر وكذلك خطوط القفص الصغير الممسكة به المرأة بجوار الطفل فى الجانب الأيمن.

وهناك الخط الدائرى البسيط فى الوعاء الدائر بجوار السلم الأيمن معطيا مفارقة كبيرة نتيجة لكثرة الرأسيات والأفقيات داخل التكوين. وأيضا جرة اللبن البيضاوية. فالحركة ساكنة داخل البناءالفنى للوحة إلا من وضع المنتحبة المائل الموحى مع الجسد المسجى على الأرض.

ماعدا ذلك فالأشخاص جميعا تجمدوا على أوضاعهم الثابتة فى حالة جمود وتوقف عن الزمن المادى للوحة.

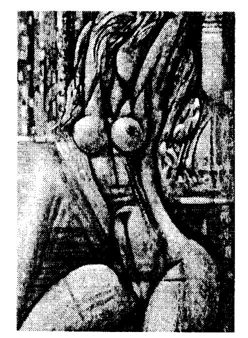
فلوحة (المنتحبة سنة ١٩٤٦) لبرنارد بوفيه ذات رؤيا تشاؤمية مأساوية واضحة للجو العام للوحة والأسلوب الحاد فى الرأسيات والأفقيات وكذلك على ملامح المرأتين والرجل على السلم الخشبى ووضع يده على رأسه فى أسى واضح.

فالبناء الفنى مع الخط والملمس اللونى يعطى الشحنة الانفعالية المعبرة عن الإحساس الداخلى بالمأساة الإنسانية برؤيا حديثة بعيدا عن الانفعال الحركى المباشر.

٩ - مارسيل جروميير (١٨٩٢-١٩٧١) Marcel Gromaire

ولد مارسيل جروميير فى الرابع والعشرون من يوليو عام ١٨٩٢ فى بلدة (نوايل سورسامبر) بشمال فرنسا ونرى فى أعماله كثير من سمات فن (ماكس بيكمان) ونلاحظ رسوخ وثبات نماذجه ذات الجذور العميقة الصلبة الغليظة فنراه بصور أجساد العاريات فى كتل نحتية تذكرنا بأجساد (بول جوجان) فى جزر المحيط الهادى أن نساءه ذات أطراف تشبه أشجار البلوط.. وبرؤيا نحتية

مثل النحت المصرى القديم فى عصر الدولة القديمة منذ ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد .. أن أعماله لها رؤيا تعبيرية ذات مضمون تعبيرى تشكيلى متأثرا بالفنان البلجيكى (كونستانت برميك - **Permecke**) .



شكل (٨٩) - عارية ذات شعر طويل
- مارسيل جرومير - ١٩٥٧

ونرى لوحات الفلاحين فى الحقول يعملون تحت العاصفة التى تكتسحهم ويقف الفلاح بجسده الصلب ذا الكتلة النحتية فى صلابة وقوة تعبيرية أسطورية .. وأما جنود مارسل جرومير الذى صورهم فى خنادقهم فى الليل لهم أجساد ضخمة غليظة لها ثقل نحتى كثيف مثل فرسان العصور الوسطى وقد أثقلت أجسادهم الضخمة بالدروع الصلبة .. وللفنان مارسيل جرومير أعمال صور بها الحفلات الشعبية بجياد خشبية مزركشة .. فجميع نماذجه البشرية لها صفة تحدى الاقدار وتجارب الزمان وقد أعطى لها الكتلةوالكثافة النحتية من خلال الملمس اللونى الخشن والإحساس النحتى الضخم الغليظ فى تعبيرية مأساوية رافضة . ولكنه اتجه فى أسلوبه هذا إلى الرمزية فى موضوعات البطولة والتحدى ولكن بأسلوب تعبيرى وذلك واضح فى لوحته (خطوط اليد) سنة ١٩٣٥ نراه صور النساء العاريات فى أجساد ضخمة ذات إحساس نحتى ثقيل وركز على الإحساس الدائرى لأجسادهن مع إعطاء الملمس النحتى الخشن وذلك الترديد فى الاستدارة الجسدية لجسدى المرأتين : الجالسة فى المواجهة أمام طاولة والعارية الأخرى فى الخلفية ، مع الاهتمام بمراكز الأنوثة . ونريا

لبناءالفنى للوحة فى كتل مساحية للأجساد المرأتين والمرأة الأخرى العجوز التى ترى الكف وتقرأ الطالع على المنضدة التى بها وريقات ورق اللعب (الكوتشينة) ومقص فى حجرة ذات نوافذ مغلقة والعاريةا لأخري مستندة إلى الحائط فى تحدى وانتظار داخلى واضح من ملامح الوجه ذا النظرة الجانبية المرتفعة . . إنه أسلوب الفنان الفرنسى مارسيل جروميير الذى أعطى قوة تعبيرية لكتل الأجساد النحتية من خلال الخط الخارجى المجرد للأجساد والملمس النحتى الخشن فى تزاوج أسطورى ذلك الأسلوب الذى تفرد به . ونراه فى سنة **١٩٣٧** يكلف بتنسيق جناح السيفر بمعرض سنة **١٩٧٠** بباريس .

(خطـــوط الـيـــد)

١٩٣٥ - باريس - متحف الفن الحديث مارسيل جروميير

تبدو لوحة (خطوط اليد سنة **١٩٣٥**) لمارسيل جروميير ذات أبعاد نفسية واحضة من الجو العام للوحة بالمفارقة فى الأسطورة الداخلية والتنجيم وقراءة الطالع والكف لنسوة عاريات . . فى جو ثقيل الأنفاس .

فاللوحة عبارة عن مرأتان عاريتان والثالثة عجوز مرتدية زيها التقليدى تقوم بعملها فى قراءة خطوط اليد باستعانة بأوراق اللعب والمرآة السحرية فنرى امرأة جالسة ذات جسد عارى ضخم التقاسيم فى انحادات ظاهرة تمديدها على طاولة وتمسكها العجوز وتنظر إلينا فى توجس وخوف وفى الخلفية القريبة تقف امرأة أخرى عارية لها نفس تفاصيل جسد المرأة الجالسة تقف مستندة لجدار الحائط رافعة وجهها إلى أعلى فى انتظار ممل وبجوارها نافذة حديدية رأسية وفى الخلفية اليمنى للوحة يبدو باب الغرفةالموصدة وبها تقاسيم أفقية . . فالمرأة الجالسة ذات العقد الدائرى حول رقبتها والأساور على معصم يدها اليمنى الممتدة لقراءة خطوط الحظ بها ذات نسب تشريحية ضخمة بأسلوب نحتى كتلى دائر مثل التماثيل الحجرية . . وذات ملمس لونى خشن لهذا الجسد ولكن الظلال اللونية تقوم باعطاء المرونة والنسب الداخلية لتفاصيل الجسد من خلال تدريجات اللون من

المختلفة بنفس الأسلوب نرى المرأة الواقفة فى ليونة مائلة وقد بالغ الفنان فى تضخم الجزء الخاص بأسفل خصرها معطيا له مبالغة تشكيلية بإحساس جنسى واضح من استدارة الصدر وارتفاع الرأس وملامح الوجه فى حالة نشوة ظاهرة ورغبة واضحة.. فى استنادها للجدار بذلك الأسلوب المبتذل.. ربما هما اثنتان من بنات الليل تقرآن طالعهن لدى تلك العجوز فى ذلك المكان المغلق ونلاحظ المفارقة بين ملابس العجوز التقليدية ووجهها الجامد الملامح والتى تنظر إلى بعيد لتتذكر وتجمع خطوط اليد فى ذاكرتها وتترجمها إلى أحداث ووقائع لصاحبة اليد الممتدة.. فى استسلام واضح.

ونلاحظ الترديد الخطى فى الخطوط الأفقية للجزء العلوى من الباب فى خلفية اللوحة والخطوط الرأسية للنافذة فى الجزء العلوى الأيسر كما نلاحظ الخطوط الدائرية المترددة فى تكرار فنى واضح لنسب أجساد المرأتين فى تأكيد واضح على مراكز الأنوثة والملمس الخشن لأجسادهن يساعد على الإيحاء بالإحساس النحتى الكتلى لتلك الأجساد القوية الصلبة.

ونلاحظ الزخرفةالمترددة فى أوراق اللعب على الطوالة وكذلك المقص الحديدى والدائرة الصغيرة على المنضدة فى تقابل مع العقد على رقبة المرأة الجالسة .. وخطوط النافذة الرأسية والخطوط الأفقية.. ويلعب الخط أيضا دور فى إعطاء تنغيم خطى مناسب بتلك الشعيرات المسترسلة لدى المرأتين فى توافق خطى مناسب.

فلوحة (خطوط اليد) لمارسيل جرومير ذات أبعاد نفسية وفلسفية لعالم من عوالم الخيال المعنوى المنتشر والموجود داخل النفس البشرية للرغبة الدائمة فى استجلاء المستقبل المجهول.

١٠ - أميدو موديليانى (١٨٨٤ - ١٩٢٠) Amedo Modigliani

ولد أميدو موديليانى فى عام ١٨٨٤ فى لجهورن - وينتمى إلى إحدى العائلات الراقية ولكنه اختار حياة الفقر والمعاناة فقد وصل إلى باريس عام ١٩٠٦ ودرس الفن فى مدرسة (لجهورن) للفنون وتتلمذ فى فلورنسا وفيسنيا على يد الفنان (توسكان) ذلك الفنان الذى استوعب الأعمال الفنية الموجودة بالمتاحف الإيطالية.

وعاش موديليانى فى حى (مانمارتر) فى باريس وتعرف على جماعة الفنانين المستقبلين والتكعيبيين وجماعة(١٠٥) (Bateau Lavoir).

وأعجب بأعمال سيزان وماتيس. وأنشأ صداقة مع الفنان (حاييم سوتين) وصور له صورة شخصية وأيضا للفنان وتاجر اللوحات (سوبرسكى) - بأسلوبه المميز فى استطالة الأعناق والأجساد البشرية فى شاعرية تعبيرية واضحة.

وفى باريس حظى بانتشار فنى واسع نتيجة لحياته البائسة الفقيرة وإدمانه للخمر وسوء حالته النفسية والصحية وموته بداء السل فى إحدى مستشفيات باريس عام ١٩٢٠ عن ستة وثلاثون عاما.. وخلف ورائه أعمالا فنية فيها السمات التعبيرية القوية والتلقائية فى تناوله للألوان السميكة وأيضا تلك النظرات الحزينة المتسائلة لشخصياته ذات الأعناق الطويلة وعارياته ذات الاستطالة الواضحة تؤكد القيمةالتعبيرية التشكيلية للمضمون العام لأعماله.. ونراه ينفذ العاريات فى إيقاع هادىء شاعرى ساكن بعيد عن الحركة فى انحراف خطى فى نسب أجسادهن بلا أى تداخل مع الخلفية بعيدا عن موضوع تتحدث عنه اللوحة. بل يريد التركيز على الإنسان سواء صورة شخصية أو امرأة عارية أو نصف عارية. بعيدا عن الانفعال أو الإيحاء بالحركة أو الإحساس بالمعاناة والتمرد الذى تميزت به أعمال فنانى التعبيرية بمدرسة ميونخ ودرسدن وبرلين وأيضا فى مدرسة باريس فى تلك الفترة.

ولكننا ندرك الحركة الداخلية فى جسد العاريات من خلال الخط ذا الصفة الاستمرارية فى تلقائية وثراء تعبيرى متأثر بالفنان ماتيس وخطوطه المستمرة فى إيقاع حركى متناغم مع مفردات التكوين.

ومنذ عام ٩١١ تتأكد شخصية موديليانى الفنية كفنان له نمطه الفنى الواضح فى صفاء لونى وخط له السمة الاستمرارية وخاصة فى لوحاته عن العاريات المنتظرات فى شاعرية ورقة لونية وخطية ونقاء... وندرك أيضا مدى المعاناة الذاتية التى يعانيها الفنان فى ملامح شخصياته فى سكون وهدوء سلبى واستسلام واضح.

ومن خلال ضربات فرشاته الدقيقة التى تعبر عن ثبات أشكاله واستقرارها فى إيقاع زخرفى هادىء بإدراك أكاديمى للنسب الأساسية لأشكاله بعكس سوتين فنرى الدراما والمعاناة تظهر بوضوح فى أعماله وألوانه وخطوطه بتعبيرية حادة.

وترك موديليانى العديد من الصور الشخصية لصديقه الفنان (حاييم سوتين) وتاجر اللوحات والفنان (سبرسكى) والعديد من اللوحات العارية للفتيات بأسلوبه الخاص ذا الاستطالة فى نسب الأجساد والأعناق والوجوه.

وندرك من خلال ملامح شخصياته المعاناة والدهشة المتساءلة فى هدوء وشاعرية وأحيانا فى مرح خفى.

(العارية الجالسة)

١٩١٧ - باريس - مجموعة ريناند موديليانى

نلاحظ فى لوحة العارية الجالسة ذات الرأس المنثنية على الكتف الأيسر والذراع الأيسر الممتد إلى أسفل فى استقامة واضحة فى اتجاه رأسى متضاد مع الاتجاهات الدائرية لتفاصيل جسد الفتاة العارى ذا الصدر المستدير والخصر والفخذين فى ايقاع منحنى دائرى لين.. ونلاحظ اتجاه الوجه الهادى ذا الملامح المحددة بدقة وقد أقفلت تلك المرأة عيناها فى استسلام واضح وخصلات شعرها الأسود تستريح على صدرها الأيمن خلف ظهرها فى هدوء شاعرى.

وقد اهتم الفنان بمنتصف الجسد العلوى فقط حتى الفخذين معطيا الإحساس بالتركيز على هذا الجزء من الجسد الأنثوى فى استطالة فى الخط بأحساس تعبيرى واضح من خلال المبالغة فى نسب الذراع الأيسر وكذلك الخصر والوجه فى رشاقة وشاعرية.. من خلال ألوان تأخذ الدرجة اللونية الوردية المائلة إلى الاصفرار مع تحدي الخط الخارجى للجسد العارى بالأسود والبنى الداكن وإعطاء الدرجات الداكنة لبعض المناطق فى الجسد وخلفية زرقاء سماوية فاتحة فى الجانب الأيسر وبنية داكنة فى الجانب الأيمن خلف الذراع الممتد إلى أسفل فى رأسية تعطى الإحساس بالاتزان مع الاتجاهات

الدائرية والمستعرضة فى الجسد العارى معطيا الفنان الاتجاه المائل للجسد على محور اللوحة تاركا الإحساس بالحركة الداخلية من خلال استمرارية الخط المعبر عن الجسد البشرى فى حركة داخلية من خلال تفاصيل الجسد فى انسيابية هادئة... بعيدا عن العنف الدرامى أو المأسوى المتمرد لفنانى المدرسة التعبيرية الألمان والنروجيين والبلجيكيين.

١١ - مارك شاجال ١٨٨٧ - Marc Chagall

ولد مارك شاجال فى مقاطعة (فيتسبك - Vitebisk) فى روسيا عام ١٨٨٧ وفى عام ١٩١٠ أرسل فى بعثة فنية إلى باريس بعد أن أتم دروسه فى مدرسة الفنون الجميلة فى (سان بيترسبورج) واستمر فى دراسته الفنية فى فرنسا حتى عام ١٩١٤ وكان قد تعرف بالفنانين الفرنسيين أمثال (ديلونى - موديليانى - لا فرسناى) وكذلك العديد من الشعراء مثل (سندراديس - أبولينير - ماكس جاكوب) وذهب قبل الحرب العالمية الأولى مباشرة إلى ألمانيا لإقامة معرض له فى برلين وعرض بهذا المعرض الذى لاقى نجاحا حوالى المائتين من أعماله.. وتمكن من السفر قبل نشوب الحرب بأسابيع قليلة إلى روسيا.

وفى عام ١٩٢٢ يترك شاجال وطنه ذلك الفنان الطموح الأسطورى المتأثر بالقصص الشعبى الدينى اليهودى الراسخة فى أعماق لا شعورة وتظهر على سطح لوحاته طيلة حياته الفنية مثلما فعل ابن بلده كاندنسكى وجاولينسكى ويسافر الى بولندا ثم فى سنة ١٩٢٣ يعود مرة أخرى إلى باريس.

ونلاحظ منذ عام ١٩٣٥ تظهر اللمحة التشاؤمية فى أعماله بإحساس درامى تعبيرى ينقل إلينا المأساة والخوف من المجهول وقد ساعده الفن الفرنسى على أن يوضح أحلامه التى تكتشف عوامل أخرى لم تصل إليها الأساليب الوحشية والتكعيبية والتعبيرية إنه ينتج أعمالا تعبيرية بألوان وحشية متأثر بالقصص الدينى اليهودى وخرافات الأساطير الشعبية الروسية ورسومات الأيقونات

البيزنطية بألوان جريئة متوحشة وبأسلوب بنائي جرىء وتلقائي.. لقد نجح مارك شاجال في إيجاد التفرد الخاص به بذاتية تعبيرية بإحساس عاطفي نفسي مفعم بالتشاؤم والخوف.

ونراه في عام ١٩٤١ يدعوه متحف الفن الحديث للإقامة في نيويورك حتى سنة ١٩٤٧ وينتج لوحة (الحرب سنة ١٩٤٣) مجمع بها رؤياه الغريبةاللدنة المتماوجة.. وفي تلك الفترة تتوفى زوجته في سنة ١٩٤٤.

فأنتج أعمال كلها مزيج من ذكرياته مع زوجته في الحاضر والمستقبل لوحة من (حولها) وتقوم الحرب العالمية الثانية وهو في أمريكا. وفي عام ١٩٤٥ ينفذ ديكور وملابس باليه مسرحية (عصفور النار) لسترافينسكي.



شكل (٧٤)
- زواج برج أيفل
- مارك شاجال

وفي سنة ١٩٤٨ تنشر **أعماله** المستوحاة من قصة (الأرواح الميتة) (لجو جول) - وفي عام ١٩٥٢ يعود إلى باريس من **نيويورك** وينشر رسوماته عن قصص (لافونتين).

ويستقر في فانس بجنوب **فرنسا**.

ومن اعماله لوحة (السيرك الأزرق) سنة ١٩٥٠ .. ذات الأسلوب السيريالى بألوان صريحة نقية مثل ألوان الحركة الوحشية وفى خلفية تجريدية تكعيبية متأثرا ببول كلى ولكن فى إطار أسطورى بعيد عن منطق الأشياء فى تحريف لجسد المرأة على أرجوحة السيرك ورأس الحمار الخضراء والهلال داخل شمس صفراء وسمكة طائرة ذات لون أزرق .. إنه عالم مارك شاجال الخاص الآتى من إحدى قرى فيتسبك بروسيا إلى باريس محملا بالأساطير الشعبية للقصص الدينى اليهودى وعقدة الخوف والاضطهاد الأزلية لشعبه واللوحات الحائطية للمعابد اليهوديةفى جنوب روسيا وباريس .. إنه عالم خاص ينفرد به مارك شاجال ويتأثر بأعمال جماعة (الفارس الأزرق) التعبيرية فى ميونخ بالمانيا ويتأثر إلى حد كبير بالشعراء (أبولينير لا فرسناى - سندراريس) وأخيرا بأشعار (بودلير) ويحقق التحولات المفاجئة فى أشكاله داخل تكويناته مستندا إلى مخيلته تلك المخيلة التى هى ملكة المواهب كما ذكر (بودلير) فنرى طيف أحلام شاجال يقف بينه وبين واقعه وبيئته الحاضرة والسابقة .. أن رؤيا شاجال البصرية تذهب أبعد من المتوقع دائما فنراه يصل إلى التعبيرية والسيريالية المعبرة بسهولة وساعدته فى ذلك الحركة التكعيبية ونراه يستعير دائما حيوانات البيئة بألوان صاخبة نقية وعشقه الدائم للطيور فوق السحاب وساعاته مجنحة وتتجول فى الهواء ويتخيل نفسه تائه يحمل عصاه وهو طائر فوق فيتسبك ... والعاشق الذى يسقط من السماء إلى حجر نوم حبيته .. وخنازيره ذات رؤوس آدمية .. وطيوره المتكلمة ... والسمكة الطائرة فى السيرك .

وفى لوحة (الحرب سنة ١٩٤٣) نرى عربة ذات حصان تطير فوق بيوت قريته النائمة فى دعه والقتيل النائم فى راحة تامة فى وسط شوارع القرية والأم تحمل طفلها محلقة بعيدا فى السماء مع جواد طائر بعربته أنها رؤيا سريالية متداخلة فى مخيلة فنان تائه فى عوالم متعددة .

ونرى فى لوحته عام ١٩١٢ (رسم ذاتى بسبعة أصابع) متأثر بتعبيرية جماعة (الفارس الأزرق) فى ميونخ وانتجها فى بداية حياته فى باريس قادما من موطنه روسيا .. إنها ذات أسلوب تعبيرى قوى فى اللون الصريح المشحون بانفعال الفنان فالأحمر القرمزى لرأس الرسام فى اللوحة والأزرق لبرج

إيغل فى خلفية التكوين مثل اللوحة على الحامل واللون الرمادى للشخص الجالس وأعطى أرضية المرسم اللون الأخضر إنها رؤيا ذاتية للفنان وحنينه إلى وطنه روسيا ويظهر الخط القوى فى الحركة الجريئة ذات الإحساس التعبيرى والأسلوب السريالى فى تحريف النسب المتعارف عليها لإعطاء بعدا نفسيا للعمل الفنى وهى من أهم أعماله فى المرحلة الباريسية ويطلق عليها (هدية إلى روسيا) .

فنرى أن جميع أعمال شاجال ذلك الفنان ذو الأصالة الفنية لها أبعاد (فرويديه) لأن مصدرها العقل الباطن . . . ولذلك قال عنه (بريتون) فى سنة ١٩٤١ فى حديثه عن رواد الفن السيريالى(١٠٦) (بأن إنتاج شاجال منذ عام ١٩١١حطم أسوار الطبيعة المحاصرة لنا) . . ونلاحظ أن جميع أعماله ذات رؤيا صادرة من عالمه الداخلى الخاص جدا .

فنراه يلغى الحاضر والماضى والمستقبل ويدمجهم فى مضمون واحد مع احتفاظ جميع أشكاله باستقلالها الكامل داخل البناء الفنى لعمله .

ونرى ألوانه ذات صفاء ونقاء وقوة تنم عن العاطفة والدراما الذاتية لدى الفنان .

(صورة ذاتية بسبعة أصابع)

١٩١٢ - أمستردام - متحف المدينة - مجموعة رينولت رسم زيتى على قماش ١٠٧ × ١٢٨سم - مارك شاجال .

إنها تنتمى هذه اللوحة للمرحلة الأولى لحضوره إلى باريس وتعرفه على الفنانين التكعيبيين والمستقبلين وتعرف أيضاً على الشاعر (أبو لينير) الذى أدرك عبقريته الروسية والرؤيا التعبيرية المتوسطة داخل أعماقه وقام بتشجيعه . . فى الأوساط الفنية . لدى رسامى باريس .

فنرى فى لوحة (صورة ذاتية بسبعة أصابع سنة ١٩١٢) فنان يقوم بالرسم الزيتى أمام الحامل وعليه لوحة بها فلاح وبقرة ومنازل ريفيةونلاحظ أن الفلاح والبقرة فى السماء فوق المنازل الريفية . . (لوحة داخل الوحة) . تداخلات الرؤيا لدى مارك شاجال وقد أمسك باليته الألوان بيده

اليمنى ويده اليسرى وضعت فوق اللوحة على الحامل بسبعة أصابع أما اليد اليمنى فنراها ذا خمسة أصابع فقط.

وقد رسم عين الفنان من منظر مواجة والوجه بالمنظر الجانبى مثل رسومات قدماء المصريين. وفى خلفية الحجرة نافذةيظهر منها برج إيفل الباريسى.

وقد استخدم الفنان اللون الأحمر القرمزى لرأس الشخص فى اللوحة والأزرق الداكن لخلفية برج إيفل فى تناقض واضح فى اللون وارتدى الفنان ملابس ذات درجة لونية محايدة (الرمادى) وأما أرضية الغرفة فهى ذات مقام لونى أصفر فاتح.

فاللون الأخضر للأرضية والأحمر القرمزى لرأس الفنان والأزرق لخلفية برج إيفل فى النافذة .. إنها تنويعات لونية جرئية ومتأثرة بالفن الشعبى الروسى مثل (كاندنسكى وجاولينسكى) أبناء بلده. مع إستخدامه درجات لونية من الأصفر والبمبى فى بقع بسيطة ولكن هناك تصارع بين القرمزى والأصفر الفاتح داخل مرسم ذلك الفنان ونرى التحريف فى الخط فى رسم العين بالمواجهة والوجه بالمنطر الجانبى واليد فى وضع غير طبيعى التى تشير إلى اللوحة ذات السبع أصابع ونلاحظ المبالغة فى حجم رأس الفنان وشعر رأسه وأنفه الكبير وعيناه الواسعتان كما لو أنه مزيج من الرجولةوالأنوثة .. ونلاحظ الزهرة على ملابس الفنان والعين الأنثوية الواضحة والشعر الطويل .. إنها رؤيا التناقضات الممزوجة باللون القوى الصارخ فى تعبيرية واضحة.

وأيضاً مستخدما أسلوب المفارقة فى اللوحة داخل اللوحة بوضوح ظاهرة.

تلك اللوحة الداخلية التى بها البقرة تطير فى السماء ويجرى وراءها الفلاح بدون رأس وممسك بجرة اللبن وأسفلهم القرى الريفية الهادئة نائمة.

إنهار رؤيا الأحلام المركبة لدى مارك شاجال.

١٢- حاييم سوتين (١٨٩٤-١٩٤٣) Chaim Soutine

ولد حاييم سوتين فى بلدة (سميلوفتش) بجوار (منسك) بروسيا عام ١٨٩٤ فى عائلة يهودية فقيرة وله عشرة أخوة ويعمل والده حائكا للملابس وكان يجاهد بصعوبة لإطعام أبناءه الأحد عشر .

وكان يريد والده أن يجعله صانع أحذية أو رجل دين يهودى وذاق حاييم سوتين الفقر الفظيع خلال حياته الطويلة فى الطفولة والشباب .. وكان دائما يلقى الضرب من والده لقيامه بسرقة طعام أخوته من داخل المنزل .

وقبل بلوغه العاشرة تلقى دروسا مجانيةفى تعلم اللغة العبرية والقصص الدينى اليهودى .

وفى العاشرة من عمره عمل لدى أحدأقرباءه فى مهنة صبى حائك ملابس وكانت ترسل له أمه طعامه المكون من رغيف أسود وسمك رنجة وخيار مملح ... وبعد سنوات طويلة يتذكر الصبى حاييم سمك الرنجة هذا ويرسمه فى لوحاته مثير للمرارة والاهتزاز النفسى ونراه يترك مهنة مساعد حائك الملابس ويعمل عند مصور فتوغرافى فى (منسك) ولكنه اختلف مع صاحب المحل وطرده .. ولكنه كان قد اكتسب خبرة فى التصوير الفتوغرافى وفى تكبير الصور وإضافة إليها بعض اللمسات وفى السادسة عشر من عمره يبدأ فى مزاولة الرسم كهواية مرادفة لعمل رتوش الصور الفتوغرافية .. ويأخذ دروس خصوصية فى الرسم لمدة عام لدى أستاذ يدعى (كروجر) وكان يدفع له أجر الدروس من عمله فى تكبير الصور الفتوغرافية ويسافر إلى (فيينا) ليلتحق بمدرسة الفنون الجميلة هناك بعد أن أصبح معه ولأول مرة حوالى (٢٥ روبل) نتيجة صرف تعويض له عن حادث اعتداء وقع عليه بسبب تصويره وجه الإنسان (حاخام القرية) .

ويتقدم لامتحان دخول مدرسةالفنون الجميلة بفيننا ويرسب فى الامتحان . ولكنه بكى أمام اللجنة وتوسل إليها لإعادة اختباره وفعلا أجيب إلى طلبه ونجح فى اختبار القبول .. ومكث فى الفنون الجميلة ثلاث سنوات .

وأنتج لوحات فى هذه الفترة عن الطبيعة بإحساس حزين وتشاؤمى ناتج عن الامه فى حياته وكفاحه من أجل البقاء ومن إحساسه الدفين بالخوف والاضطراب والقلق النابع من أصله اليهودى.. وقد لازمه هذا الإحساس.

ونلاحظ سلوك آخر لدى الفنان الشاب سوتين أنه يخبئ ما يرسمه ثم يحطمه بكل عنف إذ تراءى له أنه غير موفق فيما أنتجه.

ونراه فى تلك الفترةيتابع المسرح فى (فيينا) وتأثر بألوانه الزاهية وديكوراته وممثلاته الجميلات وكان يعيش حياة أقرب إلى التشرد والتصعلق فى شوارع (فيينا).. مما دفع إحدى الجمعيات الخيريةبتوجيه من (ابنة الدكتور رفلكس) - تلك الفتاة التى لعبت دوراً مهما فى حياة سوتين بالتشجيع المادي أحياناً والثقة فى النفس حينا آخر واقامت هذه الفتاة له حفلة خيرية جمع إيرادها لصالحه حتى يتمكن من مواصلة دراسته وثقافته.. وتلك الثقافة التى مكنته من دخول مدرسة الفنون الجميلة بباريس حيث رسب الفنان الفرنسى (بول سيزان).

ونراه يودع روسيا وفيينا إلى فرنسا حيث بقى إلى آخر حياته هناك.

ونرى الشاب حاييم سوتين يصل إلى باريس فى يوم ١١ يوليو سنة ١٩١١ وبعد قبوله فى مدرسةالفنون الجميلة بباريس بسهولة ينضم إلى مرسم (كورمون) ذلك المرسم الذى كان فيه تلاميذ قبله أمثال (فان جوخ - تولوز لوتريك) وكان يعمل فى أوقات فراغه كحمال للأمتعة فى محطة (فوجيرا).. وفى تلك الفترة أنتج لوحات (طبيعة ميتة) متأثر بالمجزر العام بشارع (دانتريج) حيث كان دائما يتقابل مع زملاءه القدامى الفنانين والمثالين يومياً هناك.

وفى حرب سنة ١٩١٤ نراه يؤخذ فى تشكيل من العمال لحفر الخنادق.

وبعد الحرب العاليمة الأولى يستقر فى حيى (مونبرناس) ويتربط بصداقة قويةمع (مارك شاجال) الروسى اليهودى المهاجر إلى باريس وأيضاً مع (موديليانى) ذلك الفنان الفقير جداً ذو الأصل الاستقراطى الفرنسى.

(اشكال) - حاييم سوتين (٨٧)



(٨٦)



(٨٨)



ونرى الفنان مودلياني يوطد علاقته بالشاعر (زبوروسكى) الذى أصبح بعد ذلك - تاجر ومتعهد لوحات فنية وقدم خدمات جليلة إلى أغلب الفنانين من حيث الاستقرار المادى فنراه يرسل (سوتين) على حسابه إلى (سرية) فى جبال البرانس وإلى (كافى)فى جبال اللب البحرية فى الفترة من (١٩١١-١٩٢٢) وأنتج مائتى لوحة فى تلك الفترة ولم يعد يعانى سوتين من الفقر الذى لازمه طوال حياته فامتلك سيارةوارتدى أفخر الثياب.

ولكنه بدء يستقبل متاعب المرض والخوف.

فنراه يبيع خمسين لوحة دفعة واحدة إلى تاجر اللوحات والشاعر البوهيمى (زبوروسكى) بمبلغ كبيراً جداً وأخيراً يبتسم الفنان الهارب من (سميلوفتشى).. ويهتم به الدكتور (بارنس) الأمريكى الذى كان يرعى الفنان (مودليانى) وبول جيوم.

ويحتل الألمان النازيين جزء من فرنسا ويصبوا حقدهم على اليهود باعتقالهم مثل الحشرات فلاذ حاييم سوتين بالهرب والاختباء وهو فى خوف وألم شديد من مرض قرحة المعدة.

ورفض الذهاب إلى نيويورك بدعوة من متحف الفن الحديث هناك خوفاً من الإرهاب النازى وفضل البقاء فى فرنسا فى (شمبنى) وأصيب بانسداد فى معدته وأرسل إلى باريس لإجراء عملية جراحية ولكنه وصل متأخراً جداً فى عام ١٩٤٣.

لوحة (فتاة صغيرة داخل مخلوط) - حاييم سوتين

(مجموعة بارافات - زيت على قماش باريس شكل (٨٥) - ملون

نلاحظ فى لوحة (حاييم سوتين) الاهتزاز الواضح فى نسب جسد تلك الطفلة فالبعد النفسى واضح عليها فى ضخامة حجم الرأس بالنسبة للجسد والساعدان ذو الحجم الكبير والأصابع أيضا والحذاء ذو الشكل الغريب الذى يبدو أنه لشخص آخر أكبر حجما منها وتوجد الطفلة داخل خلفيةلزجة متماوجة ذات ألوان خضراء وزرقاء مشوبة بالأسود فى فقاعات بيضاء فى الجانب الأيسر العلوى. وأعطى الفنان لثوب وجسد تلك الفتاة اللون الأخضر المشوب بالبرتقالى ذو تنويعات سوداء وملامح الوجه ذات عينان كبيرتان وبعدت ملامحه عن التماثل المألوف فالجانب الأيمن من الوجه له دائرية تختلف وتزيد عن الأيسر ركز الفنان على اتساع العينان ودكانة الحاجبان فى نظرة تساؤل واستجداء وإتهام نابعة من عينى تلك الطفلة البائسة ذات الشعر الأسود الفاحم.

وقد إرتدت حذاء وملابس ليست لها وظهرت ملامحها أكبر من سنها الحقيقى فى معاناة وبؤس وإتهام للمجتمع المسئول عن وجودها فى تلك الحالة تذكرنا بأطفال الفنان المصرى (حامد ندا) و(عبد الهادى الجزار) وصبية الحوارى المصرية الفقراء فى عالم جورج البهجورى أيضا.

وقد عمد الفنان إلى إعطاء الخلفية الملونة اللزجة لتلك الطفلة فى تأكيد على ضياعها وتشردها فى مجتمع المدينة الكبيرة.. فالبعد النفسى والاهتزاز الداخلى لشخصيات (سوتين) واضح فى ملامح ونسب أجساد تلك الطفلة فى تكثيف للمعاناة الإنسانية والخوف من العالم من حوله.

١٣ - بابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣) Picasso Pablo

ولد بابلو بيكاسو في الخامس والعشرين من أكتوبر سنة ١٨٨١ في مدينة (مالاجا) في جنوب أسبانيا المطلة على البحر الأبيض المتوسط لأب يعمل مدرسا للرسم (جوزيه رويز بلاسكو) وأخذ اسم شهرته عن عائلة أمه الأندلسية (ماريا بيكاسو).

ونراه في العاشرة والثالثة عشر ينتج صور بأسلوب أكاديمي راقي مستخدما الألوان والخامات التي في مرسم والده.

وفي سنة ١٨٩٥ قبل الشاب ذو الخامسة عشر من العمر في أكاديمية الفنون ببرشلونة حيث انتقل والده هناك... واجتاز الاختبار في زمن قياسي وهو يوم واحد والوقت المسموح به شهر كامل ثم في سنة ١٨٩٧ يلتحق بأكاديمية مدريد لمدة فصل واحد ويتركها لشقته من عدم جدوى الاستفادة من الدراسة بأكاديمية مدريد .. ويعود إلى برشلونه وهو في السادس عشر من عمره فنانا حرا ومتحررا.

وفي عام ١٩٠٠ يسافر إلى باريس وقد بلغ التاسعة عشر من العمر وقد فاز بجوائز في معارض مالاجا ومدريد وبرشلونة.

ويصل إلى باريس مع صديقه الأسباني (كارلوس كاسيجيماس) وباع في باريس حوالي ثلاثة من أعماله.

ونراه يعجب بالفنان لوز لوتريك وفان جوج وذلك واضح من مرحلته الزرقاء التي تلت المرحلة الكلاسيكية تلك المرحلة ذات الإحساس التعبيري ذات ألوان تعكس الإحساس بالفقر والكآبةوالسيطرة على حياته من فقر وصعلقة وإحساس بآلام الفقراء بإحساس عاطفي وأنتج لوحات طبيعية صامتة ومناظر الشوارع والملاهي وصور مشهد دفن صديقه (كارلوس كاساجيماس) بعد انتحاره سنة ١٩٠١ وتظهر في أعماله النسوة الساقطات ذات الإرهاق الشديد في غلالات لونية زرقاء وأمهات يحملن أطفالهم في بؤس شديد واستمر في هذه المرحلة الزرقاء حوالي الثلاث سنوات (١٩٠١-١٩٠٤) ومارس نوع من (التحريف) التشريحي في نسب الآدميين معبرا عن الإحساس المأساوي لتلك الشخصيات فرسم أطفال ذات أجسام نحيلةومرضى وعجائز وجرحى ونساء

هزيلات عرايا وساقطات وعازفي الآلات موسيقيةمتشردين. إنها حياة الضياع والصراع النفسي الذى كان يعانى منه شاب هاجر إلى باريس باحثا عن النجاح والسعادة فى وجوه البشر . . أنها الحقبة الزرقاء ذات الألوان التعبيرية والعاطفة الزائدةبالحب تجاه المحتاجين والفقراء . . مثل لوحة (عازف الجيتار العجوز سنة ١٩٠٣) . ذات الانحراف التشريحى الواضح والبناء الفنى القوى والألوان الزرقاء المتداخلة والمتدرجة بها رمونية عاطفية تعطى التعبير عن مأساة هذا العازف الفقير واحتضانه لجيتاره فى لقاء عاطفى درامى حزين .

ولوحة (التراجيدا) أو (المأساة سنة ١٩٠٣) تصور أمرأة فقيرة على شاطىء البحر عضها البرد والجوع وتظهر الأم والأب والطفل فى أسمال بالية بملامح ذات بؤس شديد وأقدام عارية . . والملامح الأسبانيةواضحة على وجوه آدمية . . فى تلك المرحلة .

ونرى فى تلك المرحلة الزرقاء سمات تعبيرية في الخط واللون مثبتا المأساة البشرية على زمن متوقف فى نوع من التسجيلية العاطفية بأسلوب تعبيرى ذاتى معطيا المأساة البشرية أبعادا زمنية ومكانية فى خلفيات لوحاته كرسوم حائطية أو لوحة داخل لوحة أنها مفاجئات بيكاسو التى الهثت نقاد الفن وراءه فلديه مقدرةفائقة فى التجديد والتحول من أسلوب إلى آخر مما أثار كثير من الجدل والنقاش حول جميع أعماله كدليل على ثراءها الفنى .

وفى عام ١٩٠٤ يستقر بيكاسو فى باريس ويستأجر مرسم فى حى (مونمارتر) ويلتقى بالشعراء والفنانين فى هذا المرسم وأسماء(المغسل العائم) وعاش خمس سنوات بطريقة المتصعلقين البوهيميين . مع لقاءات متكررة عن الفن والجمال وفى بداية سنة ١٩٠٥ يدخل بيكاسو المرحلة الوردية (١٩٠٥ - ١٩٠٦) . تلك المرحلة ذات الألوان المبهجة الغالب عليها اللون الوردى المرح فنرى لوحات لنساء سعيدات وصبى ممسك بجواد وبدأت تظهر شخصياته بدون العظام البارزة والنحولة المفرطة والاستطالة الدرامية التعبيرية التى تميزت بها المرحلة الزرقاء السابقة ونرى سيادة اللون الوردى فى تلك المرحلة ذلك اللون الذى يعطى إحساس بلون الفخار المحروق لوحة (الصبى ذو

الغليون سنة ١٩٠٥) ومن أسباب سعادته فى تلك المرحلة الوردية تعرف على الفتاة (فرناند أوليفيه) وأنتج لوحات لها مشبهها بجمال التماثيل الإغريقيةوأنتج لوحات عن مهرجى السيرك فى مجموعات لونية بهيجة . ونرى لوحة صورة شخصية (جرترود ستين سنة ١٩٠٦) .

ذات الأبعاد التعبيرية فى النظرة الفاحصة المتهجمة بشىء من الجمود كما لو أنه كساها بقناع مشدود على ملامح الوجه تماما . وقالت بعد ثلاثين عاما صاحبتها لصورة الأمريكية[١٠٧] (إنهـــا صورتى الوحيدة التى ظلت على الدوام أنا . .) .

وفى الفترة من سنة ١٩٠٧-١٩٠٩ فنراه متأثرا بالفن الزنجى عرفت هذه المرحلة بالمرحلة الزنجية .

وكان ذلك نتيجة لتأثر بابلو بيكاسو بالنحت الأفريقى الزنجى الذى أتى إلى أوربا بما فيه من طاقة انفعالية واضحة وقوج تعبيرية تجاه المجهول بأسلوب خشن وبساطة مجردة وملخصًا لأهم مميزات الشىء بجرأة وتعبيرية تلقائية فطرية . فنراه ينتج لوحة (آنسات أفينيون) ذات الزوايا الحادة والمسطحات المنحدرة واستخدام الفنان اللون بطريقة خشنة متأثر بانحراف النسب البشريح مثلما فعل (الجريكو) باستطالة نماذجة البشرية وما أتى به النحت الأفريقى من تشويهات وأيضا متأثرا بيكاسو بنحت أسبانيا الشعبى (النحت الإيبيرى) . . وأخيرا تأثره بدراسة لأعمال سيز ن التركيبية بعدما فرغ من تأمله لأعمال جوجان وفان جوج .

وبذلك اعتبرت لوحة (آنسات أفينون) أول لوحة تكعيبية . . ولم يراها الجمهور إلا بعد ١٢ عام ولكن زملاء بيكاسو الفنانين اطلعوا عليها فى مرسمه .

وبذلك اكتشف الفنان الواقع من جديد مع جورج براك بعد أن هدأت الألوان الملتهبة للوحشية . . وأمكن لبيكاسو وبراك ترويض الوحشية وألوانها الهائجة .

ونرى بيكاسو فى الفترة من (١٩٠٩-١٩١٣) يمر بمرحلة التكعيبية التحليلية وهى تفتيت أى شكل معروف إلى مكعبات ثم إعادة تجسيعها فى أسلوب بنائى نحتى ذو ثلاثة أبعاد مركزا على الشكل المكعبى بعكس سيزان الذى اهتم بالشكل الأسطوانى المخروطى والكروى .

ونظر بيكاسو وبراك إلى المنظر من عدة زوايا حتى يراه كمادة حقيقية أمامه وانتج لوحات عن الزجاجات والكراسى والآلات الموسيقية وتمسك بيكاسو باللون الرمادى وتدريجاته وأنتج (الوجوه المزدوجة) . فالوجه بالمواجهة وبمنظر جانبى فى آن واحد .

وفي الفترة من (١٩١٣-١٩١٦) تعرف بالمرحلة الثانية من التكعيبية (التكعيبية التوافقية) .. نتيجة لتساؤل براك(١٠٨) (لماذا نرسم هذه الأشياء ولا تستخدم الأشياء ذاتها أو جزيئات منها ..) وأنتج بيكاسو وبراك لوحات بها قصاصة من المجلات والجرائد والقماش وعلب السجائر والكبريت داخل اللوحة الزيتية المرسومة ونتج بذلك الإحساس الملمس والحاجة الملحة لدى المشاهد للالتصاق باللوحة والإحساس بها .. فنرى لوحات بها بروزات ضخمة وملامس متباينة ومتداخلة للشيء نفسه كحبات الرمل والورق والقماش وبذلك حطم الفنان المنظور التقليدى للوحة والزمن الثابت لها منذ عصر النهضة واهتم بالذكريات والآمال والأمانى فى اللوحة كبعد جديد لعامل الزمن الذى حطمه اكتشاف السينما .. فيما بعد وبذلك أعطى بيكاسو بعد للفن إيجابيا متحركا بعيدا عن السلبية الثابتة التى ألصقت به لسنين طويلة .

وتعرف الفترة (١٩١٨-١٩٢٤) بالمرحلة الكلاسيكية وفيها التقى (بجان كوكتو) مؤلف باليه (الاستعراض) الروسى ودعاه إلى روما لإقامة ديكورات الاستعراض والتقى بمؤسس فرقة الباليه الروسى (دياجيليف) وبالراقص (ماسينى) وتصادق معه .. وبالموسيقى (أيجور سترافينسكى) ، وأعد ديكورات (القبعة المثلثة الألوان) وأنتج فى هذه المرحلة رسوما بالقلم الرصاص فى منتهى الأحكام والأكاديمية والكلاسيكية (لوحة المغتصب سنة ١٩٢٠) وتزوج من راقصة الباليه (أولجا كوكلوفا) فى سنة ١٩١٨ فى روما واستمر فى المرحلة الكلاسيكية .

وفى الفترة من (١٩٢٥-١٩٢٨) مر بيكاسو بالمرحلة السيريالية وصور لوحة (الراقصين الثلاثة سنة ١٩٢٥) والأشباح والأطياف وأغوار عقله الباطن .. وأنتج لوحات ذات إحساس رومانسى عن الحياة الشعبية ومصارعات الثيران متأثرا بالفنان الخالد (فرانشسكوجويا) ابن بلده ..

ولكن غلب على تلك المرحلة الأسلوب السريالى والتحرر من عوائق العقل والإدراك والمنطق وذهب بعيدا إلى أغوار العقل الباطن اللاواعى متخذا من تشويه الواقع والتراكيب اللامنطقية أسلوبا لبناء لوحاته عبر عن الأجساد الإنسانية بخطوط انسيابية متشابكة مقتربا من الإحساس المنحنى للأجسام البشرية وذلك فى الفترة من عام ١٩٢٧ .

ونراه فى عام ١٩٢٨ ، ١٩٢٩ يقضى الصيف على شاطىء الريفيرا وأنتج لوحات عن المصطافين بنفس الأسلوب التركيبى النحتى السابق .

وفى الفترة (١٩٣٢ - ١٩٣٨) يمر الفنان بمرحلة الوجوه المزدوجة ذات الإحساس التشاؤمى الممسوخ بإحساس تعبيرى بالآلام البشرية مثل لوحة (المرأة الباكية سنة ١٩٣٨) فنراه يصور حالة نفسية للمرأة وليست ملامح وجهها .



شكل (٧٨) - المرأة الباكية - بيكاسو - ١٩٣٧

شكل (٨١) تغير حر بعد - ديلاكرواة - بيكاسو - ١٩٥٥



وفى عام ١٩٣٧ نراه يصور لوحة حائطية ضخمة (جيرنيكا) فى إحساس غاضب لضرب سكان قرية جيرنيكا العزل بالطائرات الألمانية النازية لوقوفها ضد الجنرال (فرانكو) المستبد . تلك القرية

الآهلة بالسكان كانت عاصمة اقليم الباسك الأسبانى مما دفع النازيين إلى امتهان فنه وأعلن هتلر قائمة بالفنانين المنحلين منهم بابلو بيكاسو .

وأثارت لوحة (جيرنيكا) غضب الألمان نحوه وفى إحدى زيارات الضابط النازى له فى مرسمه (اتودبيتز) ليعرض على الفنان زيادة فى مقادير الأطعمة فى الحرب ولكن الفنان طرده وأثناء خروجه شاهد لوحة (جيرنيكا) مستندة على الحائط فقال له الضباط ساخرا (آه . . انت الذى فعلت هذا إذن . . يا سيد بيكاسو . . ؟) فرد عليه بيكاسو ببساطة (أنه أنتم الذين فعلتموه) .

وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وانتصار السلام قدم بيكاسو هدية السلام (الحمامة) سنة **١٩٤٩** تلك اللوحة التى منحت العديد من الجوائز .

وفى سنة **١٩٥٠** أنتج لوحة (مذبحة كوريا) دفاعا عن الإنسان ضد الاضطهاد والعدوان والاغتصاب ووقف مع الشعب الأسبانى والكورى والجزائرى فى نضاله العادل .

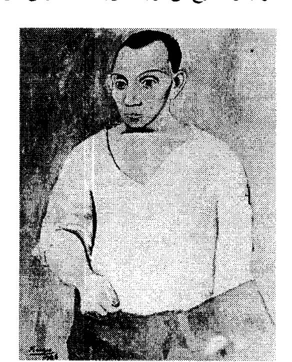
وفى عام **١٩٥٣** يصور (الحرب والسلام) .

ويقول بيكاسو[١٠٩] (إننى فخور لأنى لم أعتبر التصوير فى أى وقت من الأوقات مجرد متعة أو تسلية بل أردت من خلال الخط واللون مادامت هى أسلحتى أن أتغلغل وأتقدم فى إدراكى للوجود فلم يبدع التصوير لتزين الشقق بل هو أداة حرب إيجابية وسلبية ضد العدو . . . وقد كانت حياتى على الدوام دفاعا ضد الرجعية وموت الفن . .) .

ويتجه فى نهاية الخمسينيات إلى إقامة معرض فى نسة **١٩٥٥** فى باريس وأنتج **١٤** لوحة عن أعمال ديلا كرواه وكووبيه بأسلوب سيرالى تجريدى تعبيرى له رائحة أطياف وأشباح بيكاسو اللاواعية والواعية فى آن واحد أنها رؤيا ذاتية وخاصة لفنان أنهك متذوقى ونقاد الفن وراءه فى جميع المدارس والمراحل الفنية التى عبرها وابتدعها وربما كان ذلك رد فعل نفسى لبيكاسو فعند قدومه لأول مرة إلى باريس أتهم بأنه مقلد للفنانين الفرنسيين . . فكانت صدمة له . . أراد طوال حياته أن يعبرها فتحول إلى نهر هادر من التجديد والابداع هرول وراءه النقاد فى القرن العشرين .

ونراه يستقر فى جنوب فرنسا ويهتم بالرسم على الخزف فى صورة أطباق زخرفية وأنتج بعض التماثيل فى الفترة الأولى من حياته الفنية.

ونراه ينتج بعض الأعمال الزيتية القليلة فى فترة الستينات مثل لوحة (الرسام والموديل سنة ١٩٦٣) بأسلوب خاص متأثرا بالسيريالية التعبيرية فى سمات تجريدية وألوان صافية صريحة وجريئة إنها تحمل سمات مدارس فنية متعددة ولكنها تنم عن أصالة الفنان بابلو بيكاسو الذى توفى فى عام ١٩٧٣ بفرنسا فى قصر خاص به حيث قضى الخمسة عشر سنة من حياته فى حياة مرفهة جدا فى قصر (فوفينارج فى بروفانس) حيث توفى عن ثروة طائلة جدا تقدر بالملايين.



(صورة ذاتية للفنان) ١٩٠٦ -
متحف الفن (مجموعة جاليتان) -
شكل (٧٥) بابلو بيكاسو

لوحة (**صورة ذاتية للفنان سنة ١٩٠٦**) أنتجت هذه اللوحة فى المرحلة الوردية للفنان فى الفترة (١٩٠٥-١٩٠٦) حيث استقر فى باريس وأستأجر مرسم خاص فى (مونمارتر) وتصادق مع الفنانين والشعراء والأدباء وسمى مرسمه هذا (المغسل العائم) ومارس الفن والحياة بحرية مطلقة وبوهيمية لمدة خمسة سنوات تقريبا وغلبت على ألوانه فى هذه الفترة اللون الوردى القريب من الفخار المحروق واختفت مظاهر البؤس من لوحاته وظهرت السعادة والبهجة على عيون نساءه وأطفاله ومنها لوحة (الصبى ذو الغليون سنة ١٩٠٥).. وتعرف في هذه الفترة على الفترة (فرناند أوليفيه).. ومن أعماله صورة شخصية للسيدة الأمريكية (جرترود ستين سنة ١٩٠٦).. بأسلوب تعبيرى واضح.

ونرى فى لوحة (صورة ذاتية للفنان سنة ١٩٠٦) الملامح الحادة الجادة الواضحة على وجهه والعينان الواسعتان والحاجبان والأنف والفم فى إصرار واضح على شىء محدد بعينه يقف الفنان أو يسير كل متساوى أنه فى حالة سرحان داخلى زو حلم يقظة مستمر لما يعتزم تحقيقه فى حياته الفنية .

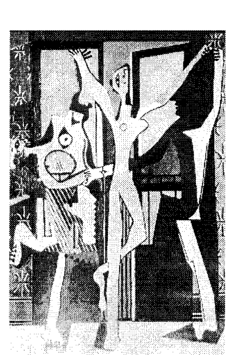
إنها رؤيا ذاتية لذات الفنان فى تلك النظرة المتأنية الداخلية - عيناه مفتوحتان ولكن للداخل لذاته لأعماقه الداخلية فى حوار داخلى مستمر ، وقد أغلق يده اليمنى وثناها أمام خصره فى حالة توقف عن الحركة المادية لأنه مشغول بالحوار الداخلى . . وواضح هذا على العينان الساهمتان المفتوحتان للداخل .

واليد الأخرى على باليت الخاصة بالألوان . . وقد ارتدى قميص أبيض وسروال أخضر باهت وظهرت بشرته باللون الوردى الفاتح وشعره الأسود الكثيف والعينان الواسعتان السوداوتين مثل عيون أهل الأندلس ذات الدماء العربية .

ونلاحظ الخط الأسود المحدد للخط الخارجى لجسده والقميص والوجه والصدر موضحاً الظلال بأسلوب تعبيرى واضح .

ونلاحظ اللون الوردى للبشرة والأبيض وقد وضعه على باليتة اللوبن مع الأخضر الداكن فى مقابلة مع المجموعة اللونية باللوحة ذات الخلفية الخضراء الباهتة .

فنرى السمات التعبيرية فى تلك اللوحة فى النظرة الداخلية ذات الإحساس الدرامى الذاتى والخطوط السوداء والبيضاء المحددة للخط الخارجى معطيا الإحساس بالشحنة الإنفعالية التعبيرية الصادقة .



(الراقصون الثلاثة) ١٩٢٥ - لندن - المعرض العام - شكل (٧٦) بابلو بيكاسو

لوحة (الراقصون الثلاثة سنة ١٩٢٥) تنم عن أسلوب تعبيرى برؤيا تجريدية تكعيبية بعد أن مر الفنان بالمرحلة الزنجية ومرحلة الوجوه المزدوجة ثم بالمرحلة التكعيبية التوافقية (١٩١٣-١٩١٦) ثم بالمرحلة الكلاسيكية (١٩١٨-١٩٢٤) وتنفيذه لديكورات مسرحية الباليه الخاصة بالفنان (جان كوكيتو) باليه (الاستعراض) فى روما وزواجه من راقصة الباليه (أولجا كوكولوفا).. ثم يتجه بعد ذلك الفنان إلى المرحلة السيريالية ويغوص فى أعماق العقل الباطن والرؤيا الداخلية أحيانا بأسلوب تعبيرى وسيريالى.

فنرى لوحة (الراقصون الثلاثة سنة ١٩٢٥) ذات أسلوب تعبيرى فى الإيقاع الحركى للراقصين وأيضا فى الخط المعبر بمرونة وحرية عن ذلك الإيقاع الحركى ومعبرا بالشحنة الانفعالية التعبيرية لهؤلاء الراقصين ولكن فى أسلوب لونى قريب من التركيبية التجريدية فى الألوان الصافية النقية بلا أى درجات أو تدريجات أو ظلال أو أشباه ظلال وكذلك فى المساحات المشكلة للفراغ تلك المساحات المستقيمة الحادة بأسلوب تكعيبى والخطوط المتعرجة بتجريدية واضحة.

فاللوحة بها الإيقاع الحركى التوافقى نتيجة لتداخل حركات أعضاء جسد الراقصين الثالثة. فنرى الشخص الأوسط رافعا كلتا يديه وله صدر نسائى وقد انثنى إلى الخلف والشخص الأيمن فى وضع يكاد يلمس الشخص فى الوسط أما الشخص فى الجانب الأيسر فيقوم بالعزف الموسيقى والرقص معا وله عينان نسائيتان.

ونلاحظ التداخل فى التفاصيل المجردة فالأعين ليست فى أماكنها أو أوضاعها السليمة والأحذية لها مفاتيح موسيقية والصدر النسائى عبارة عن دائرة صغيرة.. والآلات الموسيقية تتداخل مع الأجساد. وجدران الغرفة بها زخارف متكررة بأسلوب شرقى متخذة الألوان الحمراء والبنية والرمادية والصفراء والأبواب **ذات** ألوان بنية داكنة وزجاجها أزرق صافى.. فى تداخل مع الآلات الموسيقية.. إنها رؤيا تكعيبية **تجريدية** ولكن هناك سمات تعبيرية فى المضمون العام للوحة فى الإيقاع الحركى الانفعالى **للراقصين** والخط المرن المعبر عن الحركة .. فهى تجمع بين العديد من

الأساليب وتحمل فى داخلها الشحنة الإنفعالية المناسبة المكملة لمفهوم الموضوع المراد التعبير عنه داخل إطار اللوحة فى انحراف فى الخط بقصد إيجاد علاقات جديدة وتكثيف الشحنة الانفعالية.



(رأس المرأة النائمة) ١٩٣٢ - لندن
- المعرض العام - شكل (٧٧)
بابلو بيكاسو

تظهر فى لوحة (رأس امرأة نائمة سنة ١٩٣٢) القوة التعبيرية لألوان بيكاسو فى الخلفية السوداء الداكنة . فنرى وجه المرأة من منظر جانبى مائل بشكل بيضاوى وأنف كبير وعين ليست فى موضعها من الوجه وفم مغلق وملامح مستسلمة للنوم وشعر الرأس على لونه أخضر وأحمر والملابس بها زخارف حمراء أو صفراء فى تردد خطى أفقى ورأسى بالأحمر والأسود وهنا العنق باللون الأصفر والوجه بالأزرق الباهت ونرى بقعة لونية قوية خضراء على منطقة العين والأنف والجبهة من وجه المرأة.. كما لو أن أحلامها قد افاضت وظهرت على ملامحها بشكل واقعى... مازجاً بين رؤيا بالأحلام ومفهوم الزمن الواقعى الملموس فى تداخل غريب للمساحة الخضراء للجبهة - وقد باختصر الفنان شكل الذراع والأصابع المنثنية فى بساطة أفقية أسفل وجه المرأة النائمة.

ونلاحظ الانحراف فى دفع العين بالنسبة للجبهة فى قوس أسود بسيط.. ثم ذلك الخط الأسود السميك حول الرأس وداخل اللون الأخضر ويرتد بشكل دائرى ناقص على الوجه من ناحية الأذن معطى الإيحاء باتجاه عين كبيرة تتسع لمساحة الوجه بالكامل.. ونلاحظ كيف صور الفنان حالة

الاستسلام الكاملة للنوم على محيا تلك المرأة الغارقة فى أحلامها الخضراء بأسلوب تعبيرى واضح.

ونلاحظ التقابل بين الأخضر والأزرق والأحمر والأخضر فى آن واحد مع الأسود الذى يعطى ظلالا قاتمة ومحددة بأسلوب مفاجىء لتفاصيل الملابس المزخرفة بأسلوب شرقى متكررة.

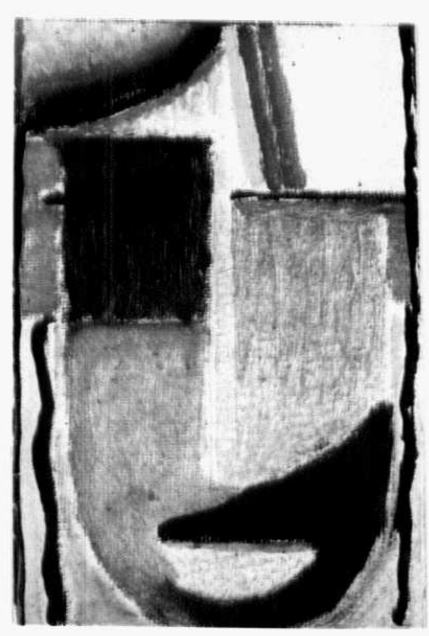
فلوحة (رأس امرأة نائمة سنة **١٩٣٢**) هى حالة نفسية لتلك المرأة أثناء نومها الهادى مقحما نفسه داخل أحلامها فى تعبيرية ذاتية لملامح وجهها مثلما نراه عبر عن ذلك فى لوحة (المرأة الباكية سنة ١٩٣٧).



جزء تفصيلى
شكل (٨٠)

فى عام **١٩٣٧** نشبت حرب أهلية فى أسبانيا وقامت الطائرات الموالية للجنرال (فرانكو) بضرب قرية (جورينكا) بالقنابل بصورة وحشية فانفعل بهذا الحدث الأليم الفنان الأسبانى بابلو بيكاسو وكان وقتها مقيم فى باريس.

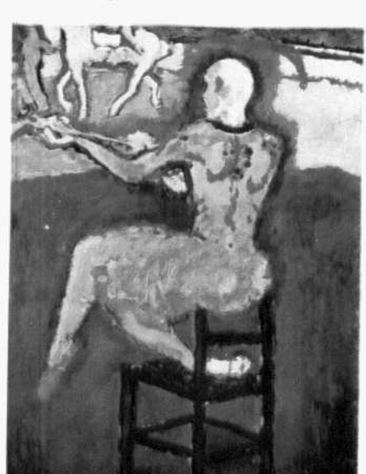
فأتى بلوحة هى رد على العنف الهمجى الشرس على السكان العزل فى إحدى القرى البسيطة بأسبانيا - بأسلوب تعبيرى غاية فى القوة والسيطرة على المشاعر • فنرى القتلى الأبرياء يتشبثوا بالسكين التى ذبحوا بها **ويطعنوا حصان** الإشاعات الزائفة الصحفية.. والنساء غاضبات فى مقاومة شديدة.. وذلك الثور الغاشم **المسيطر** على التكوين والحصان الصاهل الصارخ والمصباح الكهربائى والمصباح الكيروسينى وأشلاء **القتلى** من أذرع وأرجل ورؤس مفوصلة عن الأجساد إنها مأساة حرب



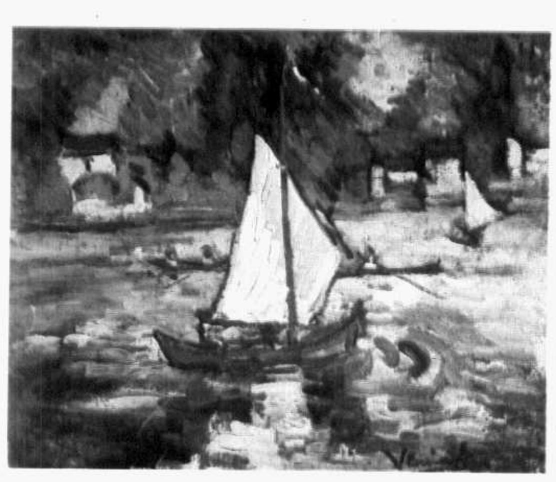
شكل (٣٣) التحولات فى وجه إنسان
اليكس فون جولينسكى – ١٩٢٠



شكل (٨٢) السيرك الأزرق
مارك شاجال – ١٩٥٠



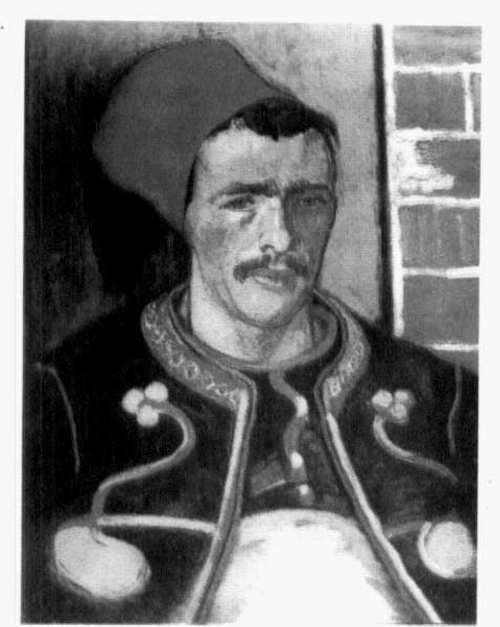
شكل (٧١) المهرج الأحمر
كيس فون دونجن – ١٩٠٥



شكل (٦٦) القارب المبحر
موريس دى فلامنك – ١٩٠٦



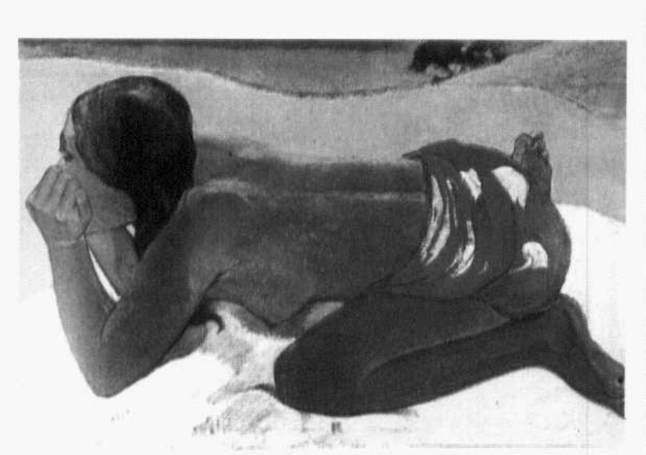
شكل (٨٤) صورة شخصية للفنان حاييم سوتين
أميدو مودلياني



شكل (١) الزاواوى - فان جوخ



شكل (٨٥) فتاة صغير داخل
محلول - حاييم سوتين



شكل (٦٥) أوهايو
- بول جوجان ١٨٨٩

الأبائدة لقوم عزل آمنين عبر عنها الفنان فى ثورة فنية عارمة حيوية وإيجابية وبناء قوى مؤكدا ومعطيا بعداً انسانيا وسياسيا عن المأساة فى تلقائية صريحة وصادقة بعيدا عن السرد الأدبى أو الرمزى للواقعة ولكن أعطاها بصدق انفعاله بعداً حقيقياً نتيجة لصدق الإنفعال هذا الانفعال تخطى اللوحة بإطارها التقليدى لتتعدى مفهوم المأساة المحدود وتعبر عن مأساة البشر فى كل زمان ومكان .. وبذلك نرى لوحة (الجورنيكا) قد أصبحت رمز نضال الشعوب ضد القوى الغاشمة والمستبدة.

ونلاحظ فى البناء الفنى للوحة (الجورنيكا) الترابط بين العناصر المتعددة بالرغم من تعدادها الكثير ولكن هناك محور هرمى كبير يقوم بربط تلك العناصر فيما بينها وهو المحور (أ ب جـ) لرأس الهرم من المصباح الكهربى (أ) والضلع الأيمن ينتهى عند القدم المفصول (ب) والضلع الأيسر (أجـ) عند اليد المفتوحة.

ذلك المحور الهرمى البنائى أعطى ثباتا للتكوين ورصانه له واستقربار بداخله تردد المحاور الدائرية والمثلثة والأفقية الثانوية فى تداخل متردد مثل أقدام الجواد والرؤوس الآدمية المستقيمة والأذرع المفصول وبقايا الجرائد والمنشورات فى تنغيم خطى مساحى داخلى يعطى الإحساس بالتناغم الخطى الداخلى.

ونلاحظ أيضا رأس الجواد المنفزع وفمه المفتوح وأسنانه وأنفه الضخم فى حالة تعبيرية عن شدة المعاناة معطيا مركزاً هاماً فى التكوين متقابل مع المصباح الكهربى ورأس الثور.

ونلاحظ أن هناك فى أقصى الجزء الأمامى العلوى أيدى مرفوعة ورجل يصرخ فى تقابل مع رأس الثور والمرأة المنفزعة فى الجانب الأيسر .. ونرى قرن الثور دليل على القوة الغاشمة والعينان لهما الأسلوب التكعيبى المتداخل مع الأذن.

وتلعب الدرجات المتدرجة من الأسود ومتشتقاته والبنى الداكن دور هام فى إعطاء البعد النفسى للمأساة الصريحة الحقيقشية ا لواضحة بعيداً عن أى لون أو زخرفة أنها مأساة البشر فى كل العصور تجاه القوى الغاشمة فنرى الأشلاء والصراخ والعويل والقتل والمقاومة المستميتة بأسلوب تعبيرى مشحون بقوة تعبيرية هائلة تدين الإرهاب بكل صورة.

ونلاحظ الانحراف فى الخط ونسب الأشكال الحيوانية والبشرية واضح ليخدم الشحنة الإنفعالية التعبيرية.. فنجح (بيكاسو) فى وضع المشاهد على حافة الإنفعال بالمأساة البشرية ولم ينقل الانفعال ذاته بطريقة إنشائية أو انفعالية مباشرة تنتهى بانتهاء الحدث المادى الزمنى للمأساة.. فأتى ببناء فنى مركب له صفة الإنطلاق والتلقائية فى أصالة تتسع لمعاناة البشرية من العدوان والظلم فى جميع الأماكن ومختلف الأزمنة التقليدية المعاصرة فى دراما أنسانية تخطت مفهوم الحدث العسكرى السياسى زمانياً ومكانياً.. لتصبح معبرة عن الواقع المأسوى الدرامى لأنسان القرن العشرين – فى الأرض الفلسطينية المحتلة وجنوب أفريقيا والبوسنة والهرسك وغيرها متحولاً هذا العمل إلى رمز أنسانى عالمى يتسع بتعبيريته عن مآسى الانسانية مبفهومها الكبير.



(جيرنيكا) ١٩٣٧

-٧٧٦,٦ × ٣٤٩,٣ سم

شكل (٧٩)

حواشي الباب الثالث

(١٠٢ ، ١٠٤) Renata Megri-Matisse and Fauves-P.88,7.

(١٠٣ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩) د. نعيم عطية - حصاد الألوان ص ٥٦ ، ص ١٢٦ ، ص ٢٢٧ ، ص ٢٣٧ .

(١٠٥) Joseph-a dictionary of expressionism p.95.

(١١٠) راجع - لوحات الفيوم وليست وجوه الفيوم - كتاب القيم التشكيلية - د. مصطفى يحيى - دار المعارف سنة ١٩٩٣ .

الباب الرابع

المدرسة المصرية :

١ - فرغلى عبد الحفيظ (١٩٤١)
٢ - جورج البهجورى (١٩٣٢)
٣ - سعيد حداية (١٩٣٧)
٤ - سعيد العدوى (١٩٣٨-١٩٧٣)
٥ - رباب نمر
٦ - عصمت داوستاشى (١٩٤٣)
٧ - صبرى منصور (١٩٤٣)
٨ - إيفلين عشم الله (١٩٤٨)
٩ - سيد القماش (١٩٥١)
١٠- محمد عبلة (١٩٥٣)
١١- عبد الرحيم شاهين (١٩٥٣)
١٢- فتحى عفيفى (١٩٥٠)
١٣- صلاح عنانى (١٩٥٥)
١٤- مصطفى يحيى (١٩٤٨)

ويتسم كل فنان من تلك المجموعة بأسلوبه التعبيرى المحدد لملامح شخصيته الفنية المنعكسة على رؤياه الذاتية للعالم من حوله... ويأتى تفردهم فى القيم التشكيلية التعبيرية داخل بنائية أعمالهم وخاصة تلك الأعمال التى تطرح البعد الدرامى والنفسى والعالم الخاص للفنان من جهة أو رؤياه لعوالم الآخر من جهة أخرى ولا تضمهم جماعة فنية محددة أو توجه سياسى بعينه. فتم تناول هؤلاء الفنانين من خلال مراحلهم التعبيرية والتى تعكس من خلال مراياهم الإبداعية الخاصة مرئيات نتلمس من خلالها سمات الفن المصرى المعاصر لأعمال هذا الجيل التى ندركها كعلامات فارقة ومؤثرة فى تاريخ وتطور الفن التشكيلى المصرى.

١ - فرغلى عبد الحفيظ[1] (١٩٤١)



ينتقل بنا الفنان فرغلى عبد الحفيظ إلى عالم تعبيرى أثيرى فى مراحله الثلاث الأخيرة التى بدءها بمعرض تحت مسمى (القاهرة) عام ٢٠٠٢ بقاعة الزمالك للفن وبنفس القاعة يعرض عام ٢٠٠٣ مرحلة أخرى وأمتداد للسابقة بعنوان (فلورنسا) ... ثم فى عام ٢٠٠٤ على التوالى فى نفس المكان معرضه الأخير بعنوان (اسكندرية) ... وهكذا يدخل الفنان إلى عالم المكان برؤيا تعبيرية من خلال اسقاطات العصر الحالى .. ويستعذب ماضى المكان الذى كان يوما ما شىء مختلف ولكن ديمونة الحراك الزمانى / الاضافى / الثقافى / العلمى / تلامس مع قدسية المكان ونال منها ....

يرصد فرغلى عبد الحفيظ اسقاطات تحولات المكان على البشر البسطاء وغيرهم راصداً مشاهد تعبيرية لسلوكهم وتفاعلهم داخل سياق هذا المكان.

فالفنان يحتفل بالمكان لأنه حراكه أقل سرعة من الزمان أو برصد انعكاسات تحولات الزمان على حراك المكان ليخرج بين رؤيا المكان البعيدة والقريبة على ملامح الإنسان.

فندرك القرابة الروحية فى اعماله وبين فنانى التعبيرية الألمان مثل (أرنست بارلاخ) ، چورچ جروسز ، أتوديكس ، ماكس بيكمان ، أوجست ماك وخاصة أعمال الروسى الأصل (وسيلى كاندنسكى) الذى مارس الفن والأقامة بالمانيا وفرنسا ...

فنرى أهم اعماله مرتبطة بالحراك المكانى وتجاليات البشر نحوه ... وأهتم بقوة الألوان ونصاعتها ... فالألوان الصاخبة فى صمت ووقار فى باليته فرغلى لها عالم كاندنسكى الثرى أيضاً ... ذلك الدفء اللون حملة وجدانية معه الفنان فرغلى من مدينته البسيطة فى الجنوب (ديروط) ... ليحبه صخباً وزهواً فى القاهرة المدينة التى أحبها - فالوانه تأخذ لون طمى النيل وملامح أبطال لوحاته دائما جنوبيين وأحيانا قاهرين ... وكانه يجتر فى تلك المرحلة رحلته بالقطارمن الجنوب نحو

القاهرة للدراسة والاستقرار ويعرض برؤيا تعبيرية النيل، قوارب الصيد البسيطة، الأبراج السكنية الشاهقة، دراجات الصبية، عربة القطار البسيطة، المقاهى الشعبية والعابها، الكفتيريات الراقية والبشر البسطاء خارجها فى رؤيا راصدة للحراك الاجتماعى، السوق الشعبى ورواده من بشر وحيوان، العيون الجنوبية الواسعة ذات التساؤلات اللانهائية..

وقد استخدم الفنان خامة الاكريليك على توال ومارس التجريب من خلال اضافة رمال ممزوجة مع اللون لاعطاء ملابس خشنة تتناص مع حبه للبيئة وأفرازاتها من رمال، طين - لتأتى عماله حلم أثيرى يغلفه الأزرق والبنى النيلى والأصفر الصحراوى محددا ملامح البشر بالأسود ليحافظ عليهم من تحولات القاهرة التى يقول الفنان عنها[٢] (كان اللقاء الأول معها فى عام ١٩٥٧ من القرن الماضى كنت فى طريقى للإسكندرية - وتوقف بنا القطار فى محطتها.. خرجت - تحركت فى اتجاهها لألقاها وجها لوجه.. كانت كل عناصرها وكل صورها تتحرك بسرعة فى كل اتجاه وكانت أصواتها حادة متلاحقة ومتداخلة.. كانت القاهرة فى تلك اللحظات شديد الأندماج فى صنع ذاتها وتشكيل ملامحها.. ومع ذلك ظللت واقفا أراقبها.. وأبتسم قلبى لها.. ولكن مع الأيام أحببتها وأصبحت هذه المدينة هى عشيقتى وصديقتى واستاذتى ومحور انفعالاتى .. أن دقات الطبول التى توازرنى آتية من قلبها ومن وحى قوتها الروحية التى تحيط بأسوارها..).

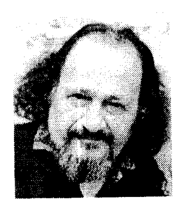
هكذا يتحدث الفنان عن القاهرة المكان والزمان والحضارة والمستقبل المدينة ذات الحضور الباقى..

وفى العام التالى ٢٠٠٣ سجل عشقه واحتفاله بمكان آخر خارج الوطن - أنها إيطاليا وبالتحديد مدينة (فلورنسا)[٣] ... التى انتقل للدراسة بإكاديمية الفنون الجميلة بها.. وعاش اطياف أعمال مايكل انجلو ومجادلات دافنشى... وندرك سمات أسلوبه الفنى التشكيلى فى عنفه التعبيرى ومحاولة الأمساك باللحظة وتكثيفها داخل غلاف شفاف رقيق من الأحاسيس التعبيرية التى تتعثر المفردات داخل التكوين خالطًا بين القريب والبعيد والشوارع والسيارات وعربات الجياد القديمة

وانحناءات النوافذ الإيطالية... وتماثيل الميادين الرخامية ومغزيات الأوبرا وعربات تجرها الجياد تضرب أرضية شوارع فلورنسا بقوة لتسمعنا صدى الأيام الخوالي البعيدة... ويرصد رومانسية العاشقين حول نافورات المياه... وعقود ومقرصنات الأبنية العتيقة... ومن خلال جراءة تعبيرية يتعامل بخامة الشمع الأسود على سطح اللوحة والوان الأكرليلك الزاهية الطازجة... تنبئنا بحميمية المكان التي تحلق فيه الفتيات... أنه عالم فرغلي عبد الحفيظ المسكون بعشق المكان الأوروبي المتناص مع حراك البشر.

- تأتي آخر معارضه كأمتداد لمرحلة القاهرة / فلورنسا - فهي[٤] (الإسكندرية) مارس ٢٠٠٤ ليرسم لنا بمياه البحر المتوسط الزرقاء ذات الدرجات اللانهائية داخل تكوين له الجراءة التعبيرية مسقطا ثوابت البناء الفني التقليدية ليحتضن بقوة البشر داخل سطوة حضور المكان الإسكندراني راصداً .المغاديات، الرائحات، الترام، مراكب النزهة، أسماك بحري والأنفوشي، قلعة قايتباي، صيد الأسماك، بائعي السمك، ثم يرى ويدعونا للرؤية معه لمدينة الإسكندرية من خلال مرآة مائية مقعرة نرى فيها ماضي وحاضر المدينة العتيقة في بانوراما حضارية نرى فيما يرى الحالم المصري القديم، المعابد الإغريقية، المسارح الرومانية، الطرازالإسلامي والمرسي أبو العباس وسيد درويش وسعد زغلول ، المقاهي، الموالد، بنات بحري بملاءتهم الملفوفة بالدلال الشعبي كما رأهم محمود سعيد تذكرنا بمشاهد أفلام يوسف شاهين بمجموعته الإسكندرية وربات الجمال الأغريقية متأكات على قارعة الشوارع السكندرية.. فهكذا فهذا الزخم الذي يراه الفنان ويدعونا لمشاهدته تجاوز لمأزق المرئي ولا مرئي.. لعالم مدينة حبلى بالأحداث والحراك الحضاري.. يرصده في هدوء رومانسي على وجه رواد المقهى الشعبي بعد جولة أمام نوافذ المدينة الحضارية عبر المكان ، الإنسان.. من خلال لوحة الإسكندرية التي يغلفها بلون البحر الفيروزي الداكن ليتسرب بعضا من مياهه الرائعة على مفردات تلك البانوراما الحضارية للإسكندرية من خلال مشهد رؤيا تعبيري متجاوز المفهوم التقليدي لبنائية اللوحة الجدارية.

٢ - چورچ البهجورى (١٩٣٢)



- ينتمى الفنان البهجورى للمدرسة التعبيرية الناقدة من خلال أسلوبه الساخر فهو ممارس لفترة طويلة لفن الكاريكاتور فى مجلة روز اليوسف الأسبوعية القاهرية.. ومازال متارجحاً بين فن التصوير الزيتى والكاريكاتور.. فى رشاقة الفنان الثائر الراصد لكل نبضات الواقع المعيش.

وهو ينتمى لمدرسة الفنان الفرنسى أونوريه دومييه (١٨٠٨ - ١٨٧٩) Daumien Honore وهو من رواد فن الكاريكاتور فى فرنسا والمولود فى مرسليا فى السادس والعشرين من فبراير ١٨٠٨ وعاصر الشاعر شارل بودلير، وصديق للفنانين (ديجا... ، ديلاكرواه، كرووه، دوبريه)، فكان تأثرًا ناقداً من خلال رسومه الصحفية لأدعياء السياسة والقضاة الفاسدين ومنحاز للبسطاء والفقراء فى عصره..

والفنان چورچ البهجورى فى جميع محطاته الفنية الرئيسية ينحاز أيضًا للبسطاء ورجل الشارع فى أعماله الصحفية الكاريكاتورية.. ودائما الفنان يطل علينا داخل موضوعه الكاريكاتورى كشاهد عيان على المأساةالملهاة واضعًا ذاته الفاعلة داخل تكوينه الفنى بقامته القصير وذقنه الحادة وشعره المجعد.. فى براءة ومصادقية لاذعة راصداً تحولات الوطن الثقافية / السياسية / الاجتماعية / الاقتصادية.

- وعندما يتناول اعماله الفنية بخامة الزيت يرصد البسطاء والصبية الفقراء المهنين بشارع (معروف) بوسط مدينة القاهرة حيث مرسمه فشارع على حافة عالمين نقيضين.

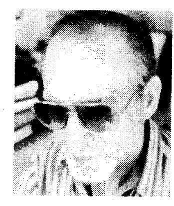
فى جهة شارع رمسيس حيث الضجيج الدائم وسرعة حياة المدينة ومن الجهة الأخرى شارع (سليمان باشا) أو طلعت حرب حالياً حيث المحلات والتوكيلات الحديثة ويصل بينهما هدا الشارع (معروف) الملئ بالورش وخدمات السيارات وضجيج المهنيين فاطفال الورش نراهم فى اعماله يضعوا

على اجسادهم رؤوس كبيرة وسيقان دقيقة لأجسام نحيلة.... ويحملوا أدوات وصناديق أكبر من حجومهم الصغيرة... ولهم عيون واسعة ترسل الينا أسئلة بريئة بقوة تعبيرية.

- وفى لوحته الأتوبيس (١٩٧٣) يتعرض لمشكلة المواصلات ببعد اجتماعى ومعناة رجل الشارع فى حياته اليومية.

ويرصد فى أعماله الزيتية الحياة الأجتماعية من خلال تعبيرية لها الأطار الرومانسى والبعد الجمالى التعبيرى من مبالغة فى الحجوم والأطراف وتكثيف للكتلة الجسدية فى حالة من الود للجسد البشرى للنساء والرجال.. ندرك تلك الملامح التعبيرية المنطلقة فى معرضه المقام فى (جاليرى) أرابيسك تحت عنوان من الستنيات إلى الثمانينيات فى سنة ١٩٩٩ كمعرض استعادى يحفل فى بانوراما أستعراضية لمشواره الفنى بين الخط المتصل الكاريكاتورى والبناء التشكيلى المتحرر من رصانة القواعد التشكيلية فى رحلة على الحافة بين طزاجة الهم الكاركاتورى وأستقرار البناء التشكيلى الملون.

أنه عام چورچ البهجورى ذا الفطرية وحرية اانطلاق طفل قرية (بهجورة) الأكاديمى الآتى من صعيد مصر الساخن.



٣ - سعيد حدايه (١٩٣٧)

يأتى عالم الفنان سعيد حداية من خلال حرية الخطوط فى تموج فطرى كما أنه يرسم بهامش الوعى.. واللاوعى لدى (حدايه) يضغط على إملاءات منطق ادراكه الواعى... فتأتى تفاصيله متعرجة طازجة كرسوم تمهيدية أو أرهاصات خفوت العقل أمام ضغوط الأنسحاب من واقع الادارك اللحظى.

- فعالم سعيد حدايه يرتد بنا إلى الطفولة وبراءة النطق الفطرى ضد قواعد بناء اللوحة الشكلى.

فتكوينه الفنى يجمع بين هذا الانفلات المتحرر والأنضباط الشبه منظورى.. فى صراع بين أملاءات الخيال المتماهى مع منطق الأشكال وقواعد بنا العمل.. فهذا الجمع بين أسلوبين فى العمل الفنى الواحد ... هل هو صراع أبداعى أسلوبى أم سمه من سماته الابداعية وربما البعد الشخص يطغى عليها..... فنرى فى عمله الفنى قوة تعبيرية فى الدراجة القديمة المتعرجة والطفل أسفلها لنكتشف خلفه منزل قديم.. تسبح على جدرانه السحالى وربما تطير فى فراغ أفتراضى.. وهناك العصفورعلى ترباس الباب والشمعة على الدراجة... أنه أرتداد حميم لعالم البراءة تدركه فى أعمال (بول كلى وشاجال).

وندرك بلاطات متراصة هندسيا توضع عليها قطة فى مناجاة مع الطفل ذا الدراجة القديمة، وكتابات بالطباشير والخطوط على أرضية المكان... فى تداخل أسلوبى برئ...

- عالم بسيط ولكنه مشحون بقوة تعبيرية لعالم سعيد حدايه - المفعم ببرأة اللحظة والأمساك بها قبل ذوبانها أمام سطوة العقل الواعى.. فهامش الوعى تأتى منه قوة تعبيرية تؤثر فى وجدان المشاهد لصدقها الفنى..

٤ - سعيد العدوى (١٩٣٨ - ١٩٧٣)



- تأتى أعمال الفنان السكندرى سعيد العدوى صرخة تعبيرية تتناص مع المجهول الصادم للوجدان المصرى العربى لهزيمة ١٩٦٧ - تلك النكسة التى هزت قيم كبرى تربى عليها جيل الستينيات فى الحلم القومى العربى وأزدهار الشعارات الأشتراكية تحت عباءة التوجه الناصرى الثورى والقومى..

- فينتمى العدوى لأول دفعة التحقت بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عند إنشائها سنة ١٩٥٧.. وتخرج عام ١٩٦٢ وقد تخصص فى الحفر والطباعة.

- ويؤسس مع محمود عبد الله ومصطفى عبد المعطى[٥] (جماعة التجريبيين) التى أقامت أول معارضها عام ١٩٦٥ - وتكونت بشكل رسمى عام ١٩٥٨..

ويتوفى فى ريعان الشباب عن عمر يناهز الخامسة والثلاثين عاما فعمره الفنى حوالى العشر سنوات فقط.... ولكن أعماله تركت أثرا فارقا فى تاريخ حركة الفن التشكيلى المصرى بتكل السنوات القليلة.. فجاءات أعماله ذات أصالة ثورية تعبيرية تحرك الساكن والصامت فى تناول البناء الفنى للوحة التشكيلية من خلال توجهات جماعة التجريبيين بالإسكندرية.

ونراه يقيم معرضين خاصين فى حياته الفنية القصيرة فى فبراير ١٩٧٣ بالمركز الثقافى التشيكى بالقاهرة والثانى فى إبريل من نفس العام بالمركز الثقافى السوفيتى بالإسكندرية.. ومن المفارقة يقام له أحدى عشر معرضا خاصا لأعماله بعد وفاته بالقاهرة والإسكندرية والإكاديمية المصرية بروما - وتشترك أعماله فى العديد من المعارض الجماعية... وتقتنى بعد وفاته الجهات الرسمية والخاصة والأفراد أعماله التى مازلت تشع بقوة تعبيرية من خلال فطرية ثورية تتلامس مع وجدان رجل الشارع المصرى البسيط لأنها ترصد مرارة الواقع المصرى من خلال ألعاب السيرك والهو الأطفال فى الحوارى والأزقة الضيقة ونشاط الموالد الشعبية حول أضرحة الأولياء.. ولكنه لا ينسى العدو اليهودى على الحدود واعتداءه على الوطن فشمعدان اليهودية حاضر وبقوة داخل فاعليات وألعاب السيرك الشعبى المصرى حتى داخل اعشاش المحبين بين الأشجار... وحلقات الذكر والدراويش أنه عالم سعيد العدوى المسكون بقوى تعبيرية درامية ترصد الهزيمة فى ١٩٦٧ وتشخص الملهاة المأساة التى تسكن داخل وجدان الوطن .. فى مواجهة عدو جثم على صدور الجميع فاستحالو إلى كائنات مضغوطة تلهو فى مرارة وتفرح فى بكاء ... واختار الفنان الأبيض والأسود لأعماله لتبدو أكثر درامية فاشجاره ثمارها كرات ذات زوائد تشبه المسامير الحديدية وطيوره المحلقة فى السماء تحولت إلى طيور حجرية وتدريجيا تتحول إلى أشكال السيوف الخشبية فى بعد فلسفى للحرية والعدوان وحيواناته المنزلية من قطط استحالت لكائنات خرافية.

- فلوحات السيرك تبدو المفردات مبعثرة داخل البناء الفنى ولكنها بتداخلها المساحى والحجمى.. فالعربة الخشبية يجرها حصان ويركبها النسوة والأطفال فى جمع من المنظور الرأسى

والجانبى ولاعبى النشان فى المولد وراكبى الجياد والقطط ذات الأجساد الممتدة مثل قطط (حامد ندا) .. ولكنها أكثر تجردية تعبيرية وراكبى الدراجات ولاعبى المزمار وعرائس المولد.. برؤيا طفولية بريئة ولكنها ترصد من خلال قيم تشكيلية تعبيرية واعية لها البعد السياسى الدلالى فى شمعدان بنى صهيون وخروج الوحوش من اقفاصها داخل ذلك السيرك الشعبى السياسى متأثرا بعالم عبد الهادى الجزار..

ان تجربية سعيد العدوى.. تنطلق من مرئيات الفنان العاكسة لواقع الوطن فى فترة ما بين النكسة ١٩٦٧ والاستعداد لحرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣ الذى لم يستطع تحمل فرحة النصر ليتوفى فى ١٣ من نفس الشهر... كما لو أنه استراح بعد ذلك وتنتمى أعماله للتعبيرية التجريدية بفطرية وبراءة تعطى للبناء الفنى مساحة كبيرة للتساؤلات البسيطة ولكنها لها دلالات كبرى.

٥ - رباب نمر



تتخرج الفنان من كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية سنة ١٩٦٣ .. وتحصل على الأستاذية فى الفنون من أكاديمية (سان فارناند) بجامعة مدريد باسبانيا سنة ١٩٧٧ .. وهى فاعلة ومؤثرة فى الحركة التشكيلية المصرية من خلال الجمعيات والمشاركات الفنية فى الداخل والخارج منذ بداية الثمانينيات حتى مطلع عام ٢٠٠٥.

- وتتعامل الفنانة رباب فى الفترة الأخيرة من خلال خامة الحبر الأسود باقلام التحبير الرابيدو جراف (Rapido Grapho) على لوحاتها الورقية وكانت مرحلتها السابقة عام ١٩٨٥ تبدع من خلال الاعمال الزيتية فأعملها لها الرؤيا التعبيرية الهندسية من خلال الملامس والتنغيمات الخطية والظلال والايحاء بالكتلة فى علاقاته دائمة التوتر بين الحجوم وخلفياتها.. فتأتى شخوصها بابعاد أسطورية خرافية وملامحها لها البعد الدرامى الداخلى.. متراصية ومتراكبة داخل بنيان تعبيرى هندسى صارم.. وأحيانا تبتسم فى حزن دفين وتحمل شخصيات رباب نمر أعباء أكبر من ثقلها

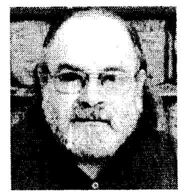
النحتى.. وهى غالبا متراصة فى مواجهة الآخر فى وضع احتجاج فلسفى والأعين تفصحها تساؤلاتها بلغاتها الخاصة.. وطيورها دائما مغردة وغير قادرة على التحليق فى السماوات.. والطبيعية الصامتة فى أعمال رباب لها ثقل نحتى وأحيانا زخرفى فى أبعاد تعبيرية تجريدية.. فى سياق أسطورى خرافى .. وأوراق النبات ملامسها خشبية وذات ثقل نحاسى. واستحالت القوارير الفخارية إلى زكائب أو صناديق كرتونية وثمار التفاح لها قرابة روحية بالاحجار الصلدة... لتأتى عصافير. (أبو فصادة) لتعبث بشعيرات رؤوس النسوة..

- فابعاد أعمال (رباب نمر) ذات رؤيا تركيبية بنائية قد تتناص مع الأعمال النحتية ومن خلال ثقلها النحتى تأتى خصوصية أسلوبها فى لوحة (مائدة سمك) - تتعامل الفنانة مع موضوعها الفنى برؤيا تعبيرية هندسية صارمة ولكننا ندرك ليونة وفطرية فى داخل دائرية الطبق المسيطر على منتصف البناء الفنى وأستدارة فوهات الكؤوس وليونة خطوط السمكة فى شاعرية خطية من خلال خلفية هندسية لمفرش المنضدة.. فالجمع بين الصارم الحاد المهندس وليونه وشاعرية ملامس السطوح... يعطى خصوصية للتجريد التعبيرى للوحة (مائدة السمك) حيث تتناص الزجاجة فى جهة اليمن وتكرارها فى الكأسين ثم تكسر هذا التكرار ا لبنائى دائرة الطبق وليونة خطوط السمكة الضخمة وتوالى أدوات المائدة من خلال الحاد والمنحنى والبيضاوى لتنشأ أيقاعا خطيا ومساحيا داخل بنية العمل الفنى ... وتمارس الفنانة تقنية راقية باظهار ظلال الأشياد على قماش المفرش ولكن بنفس الأسلوب البنائى المهندس الرقيق.

وتأتى لوحة (الشهيد) سنة ٢٠٠٠ لتواصل الفنانة رؤياها التشكيلية فى مواجهة الأحداث السياسية فمن خلال مراياتها الابداعية العاكسة تتحاور الفنانة مع بناءها الفنى فالجماهير متراصة بوجوه متشابهة ظاهريا ولكنها مختلفة وجدانيا وملتفة بملابسها كشخصيات الأراوجوز فى القرى المصرية.. ولكن هذه الملابس تأخذ الشكل الخيالى الأسطورى ..ويتشيع الشهيد السابح فى الفضاء البنائى للعمل الفنى ومسيطر عليه من علياء.. فى رصانة بنائية...

فالفنانة رباب نمر ترسم لوحات تعبيرية لها الثقل باسطورية مصرية.

٦ - عصمت داوستاشى (١٩٤٣)



- الفنان عصمت داوستاشى منذ تخرجه من كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عام ١٩٦٧.. وهو دائب التجريب والأنتاج الفنى الغزير ويتسم بالمفاجأة الصادمة لأسلوب تناول مرئيات أعماله الفنية- فهو مسكون بالأسطورة والعالم الميتافزيقى بحس الفنان ورؤيا الفليسوف المعاصر.

فنرى عمله الفنى التركيبى (Installation Art) فى بينالى القاهرة الدولى الثامن عام ٢٠٠١ - بعنوان (حراس الروح) من خلال هرم متوسط الحجم من الخشب مع (٣٠) قاعدة خشبية عليها (٣٠) تمثال لوجوه من حجر البازلت الصلب ترتدى تيجان من نحاس.. وأمام كل قاعدة من القواعد الثلاثون (٣٠) حذاء آدمى.. والعمل ملون وموشوم على الهرم إنسان يتغير وضعه وحركته ومثبت شريحة الكترونية عند القلب.

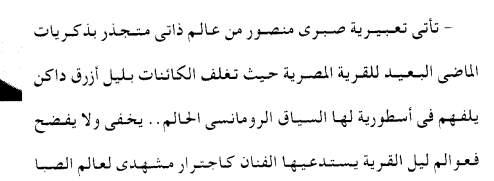
يناقش داوستاشى السحر وأسرار الهرم وعلاقته بالانسان وبروح الحضارة المصرية، والحراس يمثلوا أيام الشهرة فالعمل به أسقاط دلالى داخل السياق التراثى الفرعونى.. متواصلاً مع أفرازات عصر العولمة وثورة الاتصالات والشرائح الالكترونية.

وعلى المستوى الآخر يقيم داوستاشى معرضه الأستعادى الشامل ليغطى مرحلة - (١٩٦٠-٢٠٠٣) فى قاعة ابداع للفنون فى فبراير ٢٠٠٤ - ليصحب المتلقى والمتذوق لأعماله فى رحلة بدأت من الستينيات من القرن الماضى حتى مطلع الألفية الثالثة ويصدر كتابه الأخير (الرملة البيضاء) كسيرة ذاتية سكندرية منذ مولده حتى بادية الستينيات كجزء أول.. وهو رسام وكاتب وباحث ومنظم معارض وناقد تشكيلى واصدر حوالى عشرون كتابا.. فالفنان له العديد من التوجهات الأسلوبية ولكنها داخل شخصيته الفنية الثابتة بحيث يدرك بسهولة المتلقى لابداعه الفنى شخصية داوستاشى داخل بنية أعماله التى تغلفها الأساطير والعوالم السحرية والوشم

والعيون الفرعونية والأكف المفتوحة وبقايا الأزمان الغابرة - وعالم عصمت داوستاشى يتناص مع عالم الفنانة إيفلن عشم الله ولكن منبع ابداع داوستاشى آتى من الأسطورة البشرية المطلقة العابرة للحدود الجغرافية إلى جوهر الحلم الإنسانى الكبير منذ الكهوف والغابات حتى تصل بنا إلى عتابات العولمة المخيفة.. أما منابع إيفلين يأتى من داخل الحراك الاجتماعى المتجذر بالبيئة المصرية الريفية البسيطة التى تبدأ من داخل حجرات المنزل لتنشيط كخيلات رؤيا لا تغدر الفعل الأجتماعى المنزلى لصخب المدينة الخارجى... فالفنان داوستاشى حالة تعبيرية خاصة برؤياه وعالمه السابح داخل بحوره الأسطورية فتعبيريته مزيج من الشعبى والسحرى والفرعونى والأفريقى.

وجزر كريت وميسنا وجبال الاوليمب وملاعب الرومان وفتوحات العثمانيين والجبل الأسود بصربيا وآهات شعوب البوسنة والهرسك... أنها تعبيرية عبر الحضارات البشرية فى عالم البحر المتوسط ... تلك بعض منابع ومفردات لغة داوستاشى التعبيرية التى تدخل بنا إلى تلك الظلال الإنسانية ... ومن هنا تأتى الخصوصية الأسلوبية لداوستاشى .

٧ - صبرى منصور (١٩٤٢)[٦]



- تأتى تعبيرية صبرى منصور من عالم ذاتى متجذر بذكريات الماضى البعيد للقرية المصرية حيث تغلف الكائنات بليل أزرق داكن يلفهم فى أسطورية لها السياق الرومانسى الحالم.. يخفى ولا يفضح فعوالم ليل القرية يستدعيها الفنان كاجترار مشهدى لعالم الصبا والطفولة من تناص مع وعيه الأكاديمى... مغلبا الرومانسية الحالمة على القيود الأكاديمية... فجاءت أعماله رحلة غنائية بلغة تشكيلية بمفردات ابجديتها الليل / الأشجار / طيور الليل الغامضة / نسوة عاريات / بحور افتراضية / ومراكب باشرعة بيضاء وكائنات بشرية طائرة فى عالم سماوى يتوازى مع العالم الأرضى ويرتفع عن سقطاته المادية..

أنه عالم صبرى منصور ذا القرابة الروحية لعالم الفنان التشكيلى (٧) محمد خليل من جماعة الفن المعاصر التى تأسست (١٩٤٦) .. فالفنان محمود خليل دارس للفلسفة - كلية الآداب - جامعة القاهرة وممارس للفن التشكيلى بتوجيهات الأستاذ المربى (حسن يوسف أمين) ولكن عالم (محمود خليل) تشويه البراءة والفطرية الآتية من نظريات الفلسفة وأبعادها اليوتوبية مبتعدة كثيرة عن الحلول الأكاديمية التشكيلية ولكن الاصطفات لمفردات التكوين والأطار الشرقى الإسلامى لعالم ألف ليلة وليلة السحرى .. سمة مشتركة بين عالمى الفنانين.

أما عالم .... الأكاديمى صبرى منصور ... فلديه حلول تشكيلية تتعامد مع وعى الفنان .. فى اتجاه مشروع العمل الفنى المرتحل بنا إلى جزر طافية وشواطئ كالأشجار، موسيقى، غناء وطرب، خيول وأيضا بكائيات على فقد الحبيب ودعاء واستغفار وصلاة وأنتظار لا نهائى للآتى من بعيد ... أنها أحلام فى زمان عجائبى بدأ متوازى مع الزمان الحقيقى ويخرج عن منطقة.

أن شفرة الفنان صبرى منصور يمكن فكها تشكيلياً بالولوج لعالم الرموز المصطفة فى أفقية حالمة لتسرد علينا زمان ما ... ومكان ما ... يوتوبى يساعدنا على صناعة عالم موازى لعالمنا الحقيقى المأزوم بمنطق العلاقات المعيشية ..

أنه عالم مرموز من علاقات مشفرة بالأوعى البشرى ... ان صبرى منصور فى تلك المرحلة الهامة من ابداعه ينشأ واقع أفتراضى هو مجموعة من المشاهد التى تسرد علينا وبنا وتدعونا للمشاركة بالدخول إلى عوالمها .. فالحكى التشكيلى تدركه أسماعنا فى آن واحد مع مرئياتنا لعالمه الثرى ...

فاللون الأزرق بدرجاته والأشجار ذات الدرجات الزرقاء والحمرا حتى الأجساد لها اللون الأزرق المشوب بالأخضرار .. والنسوة ترتدى الأزياء البسيطة البيضاء الشفافة ... هى دعوة للذوبان فى المحيط الأثيرى للبيئة .. والتوحد معها مثل مخلوقاتها البريئة ببعد فطرى مثالى.

فالرؤيا الفلسفية الأسطورية من خلال السياق الشرقى الإسلامى للباحث فى مناطق جريئة فى لا وعى الفنان بتلك الرؤيا نستقبل أعمال صبرى منصور التعبيرية ونلج إلى عالمه الأزرق الأثيرى.

٨ - إيفلين عشم الله (١٩٤٨)



- ولدت الفنانة بمدينة دسوق محافظة كفر الشيخ - هي خريجة كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية سنة ١٩٧٣ قسم تصوير ... ومنذ تخرجها هي فاعلة في الحركة التشكيلية من خلال أسلوبها الصادم للمتلقي في عضوية تعبيرية له صفة الملاعبة والمفاجأة التشكيلية التي تهدم البناء التقليدي لمنطق جمالية اللوحة الزيتية لتأتي لنا أيفلين عشم الله بمنطقها الجمالي الخاص الآتي لنا من عوالمها الخاصة الخيالية سابحة في ملامح واجساد وأعين جريئة ترسل الينا رسائل تخيفنا أحيانا ونتعاطف معها أحيانا أخرى.

- فعالم إيفلين مزيج بين القوة التعبيرية وبراءة الطفولة المتماسة مع خوف اسطورى خرافي .. يخرجنا من الزمان الحقيقي إلى زمان آخر عجائبي خيالي .. في مكان متحرر من قواعد المكان الفزيقي .. إلى فراغ من الأحلام اللانهائية .

- فأعمالها تلعب برشاقة داخل عالم افتراضي لا زمان ، لا مكان تدور به أحداث أسطورية .. ولكنها داخل منطق اللوحة الخاص بالفنان ورافض لتقاليد البناء الفني والأسلوبي والجمالي للكائنات التقليدية التقليدية .

- أنه هروب إلى عالم سحري أفتراضي - يختلف عن العوالم الأفتراضية في برامج الكمبيوتر .. وفي التجوال في المدن المقروءة للفنان(جيمفري شو) J. Show أو مسرح التخيلات الذهنية بل للفنان (تود سيلر) Todd Silere من مدينة دسوق ومن داخل أسرة النوم الطفولية لعوالم العفاريت الشعبية ومن هنا تأتي خصوصية عوالم إيفلين السخية.

- أنه عالم له قرابة روحية بالواقع الشعبي المصري وأساطير العفاريت والمردة والجن الشرير والطيب وأمنا الغولة .. التي تسرد على مسامع الأطفال... وتأتي لهم ليلا من تحت أغطية نومهم الثقيلة.

فاستطاعت الفنانة الأمساك بتلك الخرافات وتثبت لحظاتها فى ذاكرتها واستداعها من مخزونها الطفولى لتقذفها فى وجه المشاهدين داخل إطار لوحتها.. لتعبر عشرات السنين وتتجاوزها وتحكى وتسرد لنا خرافات وهلاوس الطفولة البريئة من خلال بعد نفسى استعادى تجترمن خلاله الفنانة عوالم بريئة ... لتصد منها بشاعة الواقع المعيش بكل مآسيه السياسية، الاقتصادية، الأجتماعية.

- لتدعونا إلى نزهة من خلال عالمها البرئ.. لنرتاح من سطوة العلومة والاقتصاد الرفمى واخبار الفضائيات المفزعة.

- فالفنانة أكاديمية ولكنها تركت المعاير الأكاديمية لتتحدث الينا بلغتها الخاصة الآتية من أعماق الطفولة ولكنها بعيون واسعة جريئة تتحدى الواقع المعاصر.

٩ - السيد القماش (١٩٥١)(٨)



- ينتمى الفنان سيد القماش (١٩٥١) للمدرسة التعبيرية السريالية من خلال أسلوبه تقنى وفنى تفرد به الفنان طوال رحلته الفنية التشكيلية وهو دائم التجديد داخل أطاره التشكيلى المؤطر بإطاره الثقافى الفلسفى.. من خلال نظرة شمولية للعالم من حوله..

- ونراه يمارس النبؤة فى أعماله السريالية لمستقبل الإنسان الفرد البسيط فى نهاية الألفية الثانية مستشرفًا من خلال وعيه الثقافى التشكيلى للألفية الثالثة وما تحمله من ارهاصات فى التقنية العولمية التى تهاجم مقدرات الشعوب.

ولكن أعمال القماش نراها ترتكز على الإطار الثقافى المصرى المتجذر داخل البيئة المصرية البكر الآتية من أعماق لا شعوره البعيد كصدى لطفولته فى مدينة طنطا..

فدائما يستدعى الفنان رموزه واملاءات خياله من تلك الفترة المفعمة بالبراءة.. كأحساس تعبيرى يصل إلينا من خلال قنوات اتصاله التشكيلية.

فالقماش له لغة تشكيلية يستعير مفرداتها من القبقاب الخشبى، المسامير الحلزونية الصدأة، البراغى الصغيرة، أبواق نحاسية، اسلاك، شائكة، حدوة حصان، زهور نحاسية، أهلة ونجوم، ريش طيور نافقة، سيور مطاطة، أدوات ميكانيكية تتناص مع المسامير، بقايا سيارات هالكة..

من هذا العالم المتناقض تأتى مفردات لغة القماش التشكيلية مشفرة بعالمه السيريالى.. لتحاط اجساد البشرية بالتقنيةالزائفة فى بعد فلسفى يبرز الدراما البشرية فى مواجهة قدرها فى نهاية القرن العشرين.. حيث تنسحب الأحلام البسيطة والبريئة فى مواجهة الذراع الصناعية الطويلة.. واليوم أصبحت العولمة لها أكثر من ذراع وأقمار صناعية تكشف خصوصية الشعوب أثناء دورانها فى الفراغ الكونى ترصد أشد أسرار البشر... كما لو أنهم يعيشوا فى غرف زجاجية شفافة.

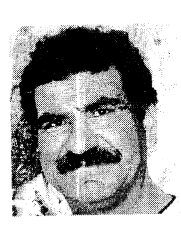
- يرى الفنان ويدرك هذا المأزق العولمى الآتى مع الأقتصاد الرقمى والسماوات المفتوحة.

ومازال الإنسان البسيط يتعامل ببراءة مع واقعه المعيشى ولكنه محاصر بافرازات العولمة.

قدم سيد القماش نبوئته فى معرضه[9] عام (١٩٩٥) ويعتبر هذا المعرض بداية فارقة فى أسلوبه التشكيلى من خلال تعامله مع خامة الحبر الشينى الأبيض والأسود.. ليصيب المتلقى بقوة تعبيرية درامية لعالمه الخاص... وقد ساعدت تلك الخامة وتعامله من خلال الأبيض والأسود فى تكثيف المعاناة الدرامية لمأزق إنسان نهايةالقرن العشرين فأعماله (رؤية مستقبلية، الإنسان والطاووس، الزمن يطير، انهيار مائدة، مائدة القرابين) تعلن قدوم أشياء مجهولة من عوالم خرافية من خلال فراغ كونى لا نهائى ...عبر عنه الفنان بخلفية فراغية تبدو غير ودية..فكانت قراءة مستقبلية لحروب البلقان وأحداث ١١ سبتمبر وحرب أفغانستان واحتلال العراق وتكثيف مأساة فلسطين... وانهيار النظام العالمى الجديد الذى بشر به الإنسانية (بوش الأب) بعد حرب الخليج الثانية.

وتتسم أعمال الفنان التشكيلى سيد القماش بتمكن الفنان من تقنياته وبناءه الفنى وأزدحام المفردات يؤدى بعداً فلسفياً داخل عالم الفنان الشديد الخصوبة بأسلوب تعبيرى سريالى مصرى أتى من البعد الريفى والأكاديمى والمعاصر.. بلغة مشفرة بعالمه ذا الأحلام المخيفة والصادمة لوعينا البشرى.

١٠- محمد عبلة (١٩٥٣)



تأتي أعمال الفنان محمد عبلة في مرحلته الأخيرة عن النيل راصداً تعامل البشر في سلوك يغلب عليه تلوث بنته البكر .. ليأتي معرضه (الونس بالنيل والشجر) سنة ٢٠٠٢ بعداً عن عالمه الخاص المتعايش معه في تلك المرحلة المتداخلة مع البيئة داخل النهر .. راصداً عن قرب النيل وكيف يتحاور ويتناجى معه ومفردات أخرى على ضفافه من نبات وحيوان وبشر وأوراق شجر وطير ..

من خلال بعد تعبيري سريع لضربات الفرشاة الطازجة لمفردات بناءة الفن فنراه يمسك بحس طفولي كائناته الليلية على ضفتي النهر .. بالوانه البنفسجية والحمراء والزرقاء ... وعندما يأتي الصباح تتحول الوانه للأصفر والأخضر الزرعي والأخضر الكموني .. وتضرب أشعة الشمس اجساد البشر فتكون ألوانه داكنة .. فنراه من خلال لغة اللون ينبأنا بتحولات الليل والنهار .

فأعمال محمد عبلة في تلك المرحلة تدخل في القيم التعبيرية باحساس لوني وقد أختصر وكثف في التفاصيل البشرية بعفوية اللحظة .. وساذجتها ولكن من خلال بعد أكاديمي لوني وحس بالمساحات والتفاصيل التي تنفي حتى يدركها العقل بالبحث عنها .. أي نفي العلامة بهدف أستثارة الأحساس بها وجدانيا .

وتأتي أعمال الفنان محمد عبله (الزحام) لترصد هم المواطن في القاهرة عن التيه اليومي الذى يعانيه في حياته العامة والخاصة .. فتحول البشر في لوحات الزحام إلى أشباه أرقام أو عصي متراصة في ذهاب وعودة في أن واحد .. كبعد فلسفي لدوامة الزحام داخل مدينة القاهرة .

وتأتي مرحلة بعنوان (القاهرة ملامح مدينة) في عام ٢٠٠٤ لترصد ملامح المدينة عن قرب وعلاقة البسطاء مع السلطة واستخدم الفنان قصاصات الجرائد اليومية كملصق داخل العمل الفني ... ليسقط دلالة صحفية شبه رسمية على العمل الفني تلك الدلالة تتناص مع القيم التشكيلية

داخل البناء الفنى للبشر وتحركاتهم .. وأحيانا يرصد ملامح الجماهير .. وأحيانا ينفى هذه الملامح .. فى علاقة جدلية بين المرئى واللامرئى فى عالم محمد عبله ..

فثقافة الزحام وملامحها الثقيلة متداخلة من بعد وقرب لترصد تحولات المدينة على أجساد ووجوه الناس.

فالفنان يرصد ثقافة الزحام داخل مدينة القاهرة بأسلوب تعبيرى جرئ متداخل مع العلامات الصحفية وما تسقطه من دلالات على أفق توقعات المتلقى المتذوق لأعماله.

١١- عبد الرحيم شاهين (١٩٥٣)



- يصدمنا عبد الرحيم شاهين بأجسامه العارية فى فراغ كونى لا نهائى ملتفة بستائر خرافية يخرج بنا فى أعماله من زماننا إلى زمان آخر بدائى أسطورى ... بدائى .. مازجا بين الإحلام العميقة وأحلام اليقظة .. التى تتفاعل مع تيار الأوعى ....

فأعماله تتأرجح بين التعبيرية المنطلقة إلى حافة السريالية .. ولكنها سريالية مصرية .. تكثف تناقضات الحياة المصرية تأتى جذورها مع فارق الزمان من أعمال سمير رافع ، سمير رافع فى أعمالهم الشابة لجماعة الفن المعاصر (١٩٤٦) التى أسسها حسن يوسف أمين وساهمت بقوة فى تمصير القيم المصرية الشعبية وتطويرها إلى عتبة القيم والتقاليد التشكيلية العالمية.

كان شخوص عبد الرحيم شاهين المولود فى قنا (١٩٥٣) تنبض بتساؤلات لا نهائية لمعنى الحياة من خلال سياق ميتافزيقى .... من خلال أجساد برونزية .. تسبح فى فراغ سماوى لا نهائى ... وأحيانا فراغ عدمى مظلم يطرح أسئلة مجهولة.

- فجسد المرأة يتناص دائما مع المكان فى حاله وجد وشبق يرتد بنا إلى عوالم سيريالية ألف ليلة وليلة بأسلوب معاصر ..

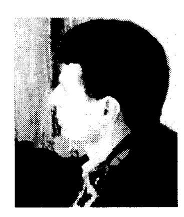
وأحيانا يتناول الآلة والمعدات الميكانيكية بلغة تشكيلية مكونا منها أبجدية صادمة للمتلقى.

والسمكة أو بالتحديد رأس وأعين الأسماك الميتة المتحجرة تطرح علينا تساؤلات لا نهائية من خلال قوة تعبيرية فى رؤيا سريالية لمعنى الوجود والعدم.. ان اعين الأسماك ذات البريق الزجاجى فى أعمال شاهين) ترسل إلينا اشارات باردة ولكنها ساخنة فى زمن العولمة ونشؤ الواقع الافتراضى فى حياتنا ذات الاقتصاد الرقمى والمعارك الأفتراضية عبر ثورات لا نهاية فى العلم، الاقتصاد، الاجتماع، أن الاجساد المشوهة هى نبوءة شاهين فى العبث فى الجينوم البشرى.

- وفى مرحلته الأخيرة يلجأ للتعامل مع أعماله الزيتية من خلال ا للون الواحد ودرجاته البنية والبرونزية القاتمة... ليشع على المتلقى بابعاد درامية مأساوية لأستمرار العطن والفساد فى محيط العلاقات البشرية.

ان صرخات شخوص شاهين فى أعماله البشرية والحيوانية والمعدات والأسماك ذات الألوان البنية والبرونزية والاضاءة الداخلية فى أعماله تأتى معنا بعد مغادرة معرضه فى احلامنا ... لقوتها التعبيرية ذات ا لاطار السريالي المعاصر.

١٢- فتحى عفيفى(١٠) (١٩٥٠)



يهيم الطفل الفنان فتحى عفيفى فى حوارى وأزقة حى طولون بالسيدة زينب حيث البشر متلاصقون ومتماسكون يمارسوا حياتهم بطقوس شعبية احتفالية. أبطالها صبية الحارات ونساء الشرفات الخشبية ذات الأطارات الحديدية. ورجال جالسون ومتسامرون على المقاهى ليل نهار يرصدوا الغاديات والرائحات يعملون ويلهون فى آن واحد.. أنه عالم نجيب محفوظ ويحيى حقى.

- تلك ينابيع مفردات فتحى عفيفى التشكيلية البريئة... ليأتى لنا بنوع آخر من مصنع لانتاج المعدات الحربية المصرية... حيث الالتزام والعنف الصناعى وضجيج الآلات وقسوة الملامح الجادة من الرؤساء والزملاء..

- ولكن الشاب فتحى عفيفى يتصالح مع العالمين الشعبى الفطرى / الصناعى الجاد ليبدع فنا جميلا..

فالفنان فتحى عفيفى يتجاوز العالمين لينشأ عالم ثالث موازى لهما... أنه عالمه الذاتى - هذا التجاوز مكنه من الأنفصال عن الالتصاق المباشر بالشعبى فى حى السيدة زينب بحيث لم تأتى اعماله تسجيلية تقريرية لسلوك البشر والمخلوقات بل ابدعها برؤيا تعبيرية حالمة يرى فى الفوضى والقبح . الجمال والحميمية والاجتماعية.

ورأى فى عالم الآلات والمعدات حيا آخر لملامح البشر وساعات العمل الطوال فى ورديات الليل والنهار ورصد لمعانتهم فى الذهاب للعمل واستلام رواتبهم وحتى ملامح أحذيتهم عند حلول موعد أنصرافهم وعودتهم إلى عالمهم الاجتماعى.

- فالفنان فتحى عفيفى لم ينحاز لعالمه الشعبى على حساب عالمه الصناعى... وان كان تمرد على الأخير وسعى لمنحه التفرغ عام (١٩٩٠-١٩٩٥) ومرة أخرى فى عام ١٩٩٨ للعام الرابع... ليبتعد عن الألتزام المهنى ليبدع فنا بعيدا عن القيود الوظيفية...

ففتحى عفيفى يرى الكون من حوله فى حالة تصالح فتدركه يرصد البيئة الشعبية مهتما بسلوك البشر البسطاء من بائعى الخبز حاملينه على درجات هوائية والعاب الموالد وما بها من شخصيات تبدو غريبة متحولة إلى الهيئة الكاريكاتورية.. كما رصدها عن مجموعة السيرك الشعبى ويطلعنا على طوابير صرف مستحقات الغذاء من المنافذ الحكومية (التموين) وبائع السميط والحلاق الشعبى ولهو الصبية عند هطول الأمطار.

فالفنان يسير فى الأزقة والحارات يرصد المرئيات ويجترها داخل مرسمه المتواضع فى حالة من التوحد مع ذاته.. من خلال شحنة تعبيرية سواء تناول موضوعه بالألوان الزيتية أو بالأبيض والأسود.

ندرك التقنية عند فتحى عفيفى تأخذ العنف اللونى من خلال الملامس الخشنة كأعمال الوحشية ولكن بها بعد نفسى وتعبيرية طاغية من خلال علاقته بالموضوع وعالم شخصياته التى يستضيفها فى لوحاته.

- ونلاحظ الانطلاق اللونى والحيوية فى الحركة فى اعماله عن حى السيدة زينب والدراما والألتزام فى علاقته بالمكينات والمعدات داخل المصنع من خلال الأبيض والأسود أو اللون المائل للأزرق والرمادى فلوحة (هيا للعمل) سنة ١٩٩٥ فتلمس فيها الجدية والصراحة فى الحركة المتدفقة إلى الأمام ونبات (الفجل) الملون الوحيد فى اللوحة وندرك من لوحة (الدخول للمصنع) اهتمامه بالجزء السفلى للعمال وما يحملونه من جرائد وطعام شخصى والأقدام الغليظة الضخمة تسيطر على التكوين الفنى العام.

- أما لوحة (انطلاقة ١٩٨٩) فالفتاة تقود الدراجة وشعرها تطيره الرياح..وخلفيها قباب واهلة والمقدمة منازل مضاءة وهى تطير فى فراغ خرافى ما بين الخلفية والمقدمة في عالم رحب من الخيال التعبيرى تذكرنا بعوالم الفنان الروسى المتفرنس (مارك شاجال) وزكرياته عن قريته البسيطة فى وطنه روسيا... فاللوحة بها احتفالية لونية فى ملابس الفتاة واطار الدراجة يتناغم فى الوان النوافذ الملونة للبيوت الشعبية فى الجهة الأخرى.

- فالفنان دارس للفن بالقسم الحر - وجاءت اعماله له صدى غناء العصافير التى تغنى ولم تتعلم الغناء أو أحد يلقنها الحانه... فعالم فتحى عفيفى متصالح مع الشعبى والصناعى ومتجاوزا لمأزق التسجيلية.. مرتميا فى أحضان التعبيرية الشعبية ذات الأنطلاقات اللانهائية بحرية فطرية آتية من تخلصه من قيود الأكاديمية الفنية.

١٣- صلاح عنانى (١٩٥٥)

الفنان(١١) (صلاح عنانى) مهموم بسلوك البشر فى حوارى وأزقة القاهرة القديمة فهو ينتسب لأسر قاهرية ممتدة داخل رحم المدينة مثل فتحى عفيفى / مصطفى يحيى / حامد ندا وآخرين رصدوا الحراك البشرى الاجتماعى من داخلها وخارجها فى آن واحد..

- فأعمال عنانى تأخذنا فى رحلة داخل عمق المدينة القديمة برؤيا يغلب عليها الفكاهة التشكيلية الناقدة والنافذة لمتناقضات المدينة بين المألوف والشاذ..

فأعماله دائما ترصد النسوة ذات الأجساد الضخمة يجلسن داخل البيوت الشعبية فى حالة غياب للزمن... حركتهن بطيئة مثقلة بالكسل المنزلى الشرقى..

ان عالم عنانى يختلف عن عالم فتحى عفيفى فالأول راصد له برؤيا نقدية لبواطن التناقض والأحتكاك للعالم الشعبى فى حين عفيفى فى الحارة والمصنع متصالح ومتوائم مع أناس الشوارع والأزقة ومتعاطف برؤيا رومانسية تعبيرية لكفاح زملاء العمل داخل عنابر الماكينات والمعدات..

- فاعمال عنانى تقرب من عالم الفنان التعبيرى النمساوى (أوسكار كوكوشكا) (١٨٨٦-١٩٨٠) فنرى فى (اللاجئين، العاصفة، المغامرون).. يبحث داخل أحاسيس الشخصية المصورة والتلامس مع عالمها الداخلى..

ولكن أعمال عنانى تنحو إلى الكاريكاتورية وتدركها فى معرضه بعنوان [(١٢)] (إن كنت ناسى) فلوحة (هنا القاهرة) الضخمة ترصد فى رؤيا تعبيرية مسرحة بحس هزلى الحراك الاجتماعى فى القاهرة الشعبية عام ٢٠٠٠ ليجمع الفنان لنا المتناقضات محولها إلى قذيفة يوجهها إلى ا لمتلقى لعمله الفنى ليصيب المشاهدين بصدمة التحولات وسريالية الحياة القاهرية.. أنه نفس الجذور والمنهل الذى استوعبه نجيب محفوظ ويحيى حقى وصلاح چاهين وبيرم التونسى ولكن لغة عنانى التشكيلية تطلعنا على مرئيات لبشر أهتزت خطوط اجسادهن الخارجية كما تتحرك مشاعرهم النفسية من رصد جرئ وهزلى لعالم المدينة القديمة/ الحديثة فى آن واحد من خلال مرايا الفنان العاكسة لهذا الواقع المعيشى راصد ديمومة الحراك فى لا نهائية لمواكب الفرح/ الحزن/ والشجار/ العمل/ التسكع/ المشاهدة/ التلصص على مستوى البشر وأيضا على مستوى البنايات والسيارات.. الخ... فأحيانا يرى عنانى المدينة ويضغطها داخل اطار لوحته التعبيرية من خلال عدسة (عين السمكة) ذات زوايا الرؤيا المهتزة المائلة للداخل.. وأحيانا يستخدم رؤيا العدسة الواسعة ليعرض بانوراما لسلوك البشر..

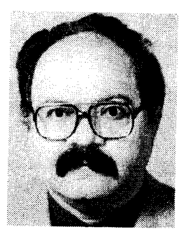
- وندرك عالم وشوراع القاهرة فى الليل كما يرصدها الفنان والسيارات العتيقة وبنات الليل على الأرصفة وأعمدة الأنارة وعيون يملؤها الشبق والرغبة المحرمة ونساء بدينات يدخن فى دعوة للآخرين أنه عالم عنانى كما رأه باسلوبه يمزج بين التعبيرية الواقعية والأسلوب الكاريكاتورى فى تكثيف للخطوط الخارجية للأجساد والمبالغة التعبيرية ليصدم المشاهد بهذا العالم السرى الليلى فى الشوارع والحدائق وغرف النوم.. أنه عالم مسكون بالرغبة - فالفنان يرصد خطايا الليل كما فعل الفنان التعبيرى الفرنسى (أدوارد جويرج) باظهار عارياته داخل الشوارع أو فى غرف الأستقبال العائلية المحترمة برؤيا نقدية تهكمية لعفن شريحة من المجتمع الباريسى.

- فالفنان عنانى فى مرحلة نساء الأرصفة ينتج أعمالا فنية تعبيرية تحمل رؤيا المنشور الصحفى الأحتجاجى لهذا العالم اللاأخلاقى بلغة تكشيلية تحمل سماته وشفراته الفنية الحاوية والحاملة لإطاره الثقافى المؤطر لشخصيته الفنية المميزة.



صلاح عنانى - (فتاة الليل)
زيت على قماش ١٠٠ x ٨٠ سم

١٤- مصطفى يحيى (١٩٤٨)



ولد الفنان مصطفى يحيى بميدان قشتمر بحى الظاهر بيبرس بالقاهرة - وتتميز تلك المنطقة فى ذلك الزمان بالجمع بين العديد من المتناقضات لأنها تلتقى فى الجهات الأربع بعوالم متباينة ويتجاور معها حى باب الشعرية الشعبى الأصيل المنفتح على باب الفتوح والحسينية وأبواب القاهرة الفاطمية التاريخية وأيضا لها تلامس مع العباسية الشرقية الجديدة وحى الوالى حاليا (الويلى القديم) حيث القصور والفيلات والشوارع المتسعة لتصب فى ميدان قشتمر الذى تحدث عنه فى مؤلف نجيب محفوظ الذى يحمل نفس الأسم وأحداث الثلاثية تتناول العباسية الجديدة وأمتدادها العمرانى من جهة أخرى يتداخل حى الظاهر مع غمرة والفجالة والسكاكينى بشوارعه الهادئة ذات القصور الضخمة.

فتلك المنطقة (قشتمر) ملتقى الشعبى، الاستقراطى البسيط، الانفتاح على صحراء العباسية ونهاية القاهرة القديمة.. ففى تلك البيئة تتماذج الأختلافات بين السلوك الشعبى المصرى وجيران من الأجانب (الأرمن، بهائيين إيرانين، يهود مصريين)، يونانين مصريين وأيضًا بقايا جنسيات أوربية من جنسيات غير محددة... كل هؤلاء أحتوتهم الطبقة الوسطى وما فوق الوسطى من المصريين... فذلك العالم كان له اسقاطات متعددة على مرئيات الفنان منذ الطفولة وتنكشف تلك التداخلات وتتعرى بشكل سافر مع أحداث العدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦... وغارات الطائرات على القاهرة وخاصة منطقة العباسية العسكرية والظاهر المجاور لها ليستيقظ الطفل أبن السابعة على دوى المدفعية المضادة لطائرات الاعداء وتهرول العائلة من الدور الخامس وهو معهم للأحتماء بالدور الأرضى (المخبأ) فى نفس العقار رقم (٥) ملكهم هذه الشقة كان يؤجرها والد الفنان لعائلة يهودية ومثلها شقتين ليهود أيضًا وتحدث كل ليلة مفارقة لاذعة من التعليقات والتوجس فالعدوان كان من (فرنسا، انجلترا، إسرائيل)... وتلك قصة أخرى.

ويستيقظ وعى الطفل الفنان على حرب ٥٦ وهو من مواليد نكبة فلسطين ١٩٤٨ ويشارك فى المرحلة الثانوية بالدفاع المدنى قبيل هزيمة ١٩٦٧ ويتلقى وجيله صدمة سقوط الشعارات الكبرى وفى مرحلة الدراسة الجامعية بكلية التربية الفنية يشارك من خلال اتحاد الطلاب والذى أستمر رئيسا له لمدة ثلاث سنوات فى مظاهرات تحتج على الأحكام العسكرية الصادرة ضد القادة المسئولين عن هزيمة ١٩٦٧ ويعتقل سياسيا وهو وزملائه ويفرج عنهم الزعيم عبد الناصر بعد عدة شهور ويصبح ضابطًا احتياطًا بسلاح المهندسين العسكريين فى حرب الاستنزاف ويشترك فى حرب رمضان / ٦أكتوبر ١٩٧٣ - ليترك القوات المسلحة فى نهاية ١٩٧٥ ويكون شاهد عيان لأحداث انتفاضة (١٩،١٨) يناير ١٩٧٧ وما أعقبها من أحداث عنف جماهير ضد سياسة حكم السادات.

فتلك كانت المحطات الرئيسية للفنان ذات الأطار السياسى / القومى لنصل إلى محطات قديمة حديثة فى مأساة فلسطين وسقوط بغداد محتلة فى ٩ / ٤ / ٢٠٠٣ - ويسجل الفنان الدراما القومية على المستوى المصرى والعربى منذ السبعينيات حتى آخر معارضة من خلال العلامات الشعبية. الإسلامية ، الفرعونية، محققا نبؤة الشاعر الكبير (أمل دنقل) عندما كتب عن معرضه المقام باتيليه القاهرة سنة ١٩٧٨ بامتلاكه المزيج الحضارى الإسلامى والفرعونى والشعبى من خلال لغة تشكيلية متجانسة واعية معاصرة. لتأتى معارضة الأخيرة (الذات والعولمة ٢٠٠١) ثم (كلام فى العولمة ٢٠٠٢)، (الواقع الأفتراضى ٢٠٠٢) ثم (الحياة الأفتراضية ٢٠٠٣) ثم (شبابيك الزمن المنسى ٢٠٠٤)و (شبابيك الزمن المنسى سنة ٢٠٠٤ رقم« ٢ »).

حيث يتناول الفنان الناقد عز الدين نجيب أعماله فيذكر[١٣] (وفى اتجاه التزام الفنان بموقف فكرى مما يحدث على أرض الواقع المعاصر ، يختار الفنان د. مصطفى حيى - الأستاذ بمعهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون - من خلال معرضه المقام بقاعة مايكل أنجلو بشارع ٢٦ يوليو ، قضية الساعة على صعيد العالم اليوم.. وهى قضية العولمة ، أو هيمنة القطب الأوحد على مصائر العالم وقولبته فى قالبه، وكيف يفرض هذا القطب أنماطه على ثقافات الشعوب وفقا لمقاييس مصالحه، كى يجعل من البشر فى كل مكان مجرد كائنات استهلاكية لما ينتجه، مطيعة لتوجيهاته، دائرة فى فلك سياساته.

وتتميز لوحات المعرض - التى نفذ أغلبها بالحبر الأسود وحده. وأقلها بالألوان المائية - بحس السخرية الشديدة، إلى درجة اقتراب البعض منها من رسوم الكاريكاتير أو الرسوم المتحركة، بما تتسم به من رمزية واختزال ومبالغة فى رسم الأشكال بأسلوب بسيط، وتصفيفها بحس أقرب إلى رسم الطفل، وأيضا لاعتمادها على الفكرة الرمزية والسخرية القائمة على المفارقة... لكن مصطفى يحيى يتجاوز ذلك كله إلى مستوى التشكيل البصرى المركب فى بناء فنى يتضمن عناصر تثير خيال المتلقى وتجعل منه شريكا فى بناء اللوحة، بما تحمله تلك العناصر من دلالات ورموز ولغة إشارية ذات مرجعية فى الذاكرة الجمعية محليا ودوليا، حتى ولو لم تكن لها علاقة مباشرة بفكرة اللوحة، كاستطرادات حرة تنبع من باطن الفنان، مثل السحلية وابن أوى والكف والثعبان، مما تحفل به الثقافة الشعبية، هذا إلى جانب العناصر الموظفة مباشرةلخدمة الموضوع مثل أجهزة الكمبيوتر والموبايل والدش والصاروخ والخوذة والدرع والسونكى والعصا وساطور الجزار.. فضلا عن الجسد الانثوى خاصة مناطق الاثارة فيه، وأنواع البيتزا وسندوتشات الهامبورجر. بيد أن البطل المحورى المهيمن على جميع هذه العناصر هو المكواة الحديدية البدائية التى تسخن فوق موقد الغاز، لقد باتت هى القاسم المشترك الأعظم فى جميع اللوحات، رمزا للقمع والتنميط والضغط والقولبة والحكم بالحديد والنار، وقد جعل الفنان فى هذه المكواة شكلا فنيا خياليا متغيرا يجمع بين الفلكلور والآلة العصرية، حيث نرى وجهها الحديدى المستوى يحمل أحيانا رموزا من الفلكلور (مثل السحلية والكف والثعبان) ويحمل أحيانا أخرى شكل الموبايل أو أزرار الكمبيوتر. ويستخدم المكواه أحيانا ثالثة بديلا لرأس جندى، وقد يرتب الفنان أعدادا منها فى صفين طويلين متقابلين كطريق الكباش، حيث تكتسى سطوحها المصقولة بشتى الرموز، وفى أسفلها تنعكس صورها على الأرض كأنها اصطفت فوق مرآة هائلة أو على طريق فولاذى مصقول بغير نهاية. وقد تتناسل من المكواة الكبرى - الأم - أجيال من الأقزام الحديدية، تتابع فى أثرها فى طابور منتظم كصغار البط خلف أمهم، وقد تبدو المكواة الكبرى فى الفضاء مهيمنة على صفوف من القباب والأهلة وأطباق التليفزيون الهوائية وأطباق البيتزا وسندوتشات الهامبورجر. فى إشارات ذات مغزى سياسى واضح إن أسلوب مصطفى

يحيى يقترب من السريالية الشعبية، مختلف عن السريالية التقليدية فى أنه لا ينبع من مخزون العقل الباطن والغرائز والأساطير، بل ينبع من مخزون العقل الجمعى بعد أن استوعب عناصر الواقع المعاصر بأدواته التكنولوجية ورموزه التى تحولت إلى منظومة جديدة تستلب روح الإنسان بشكل قدرى مطلق يتجاوز مقدرة العقل على توجيه صاحبه، حيث تبقى إرادة الإنسان فى اليد التى تقبض على المكواة الحديدي!)..

وتحت عنوان (١٤) رومانسية الواقع الأفتراضى يتناول الناقد الصحفى (ماهر حسن) الأعمال الفنية فيقول .. (الواقع الأفتراضى هو عنوان المعرض الجديد الئ أقيم فى أتيليه القاهرة للفنان الشتكيلى دكتور مصطفى يحيى، المعرض يعتمد على إحياء فكرة علاقة المبدع بهموم عصره ووطنه، ذلك لأن مفهوم العالم قريةكونية صغيرة التبست الرؤى وتضاربت الأفكار، فقد استغل الغرب هذا المفهوم لصالحه لتسويق أفكاره وفرض هيمنته، وفى ظل انفتاح العالم وثورة الاتصالات سيطر الغرب على الكلمة المسموعة وروج لمفاهيمه الخاصة عن العولمة ومحاربة الإرهاب مما أدى لاختلال المعايير فأصبحنا نسمع مثال أن شارون رجل سلام والفدائى الاستشهادى إرهابى، أيضا تحول مفهوم العولمة والانفتاح الذى يعنى حرية حركة السلع والأموال إلى مفهوم إرهابى ومارست أمريكا حصارها على الأموال العربية التى تضخ لجميعات أهلية وخيرية وانتهت حرية الحركة بالقيود المفروضة على السفر، فأصبحت هناك عولمة افتراضية لدى الغرب وعولمة رومانسية لدى العرب بالانفتاح على الأخر، مما أفضى إلى فوضى عولمية، وانتشرت الفضأئيات التى تروج لفكر الآخر ومن ناحية يرى الغرب أنه من حقه التدخل فى المناهج الدراسية فى مصر والسعودية مثلا، بما يحظى به من آلة عسكرية وسيطرة إعلامية وغطاء سياسى واسع كل ما تقدم هو المحور الفكرى لأعمال معرض مصطفى يحيى الذى تنوعت خامات الأعمال فيه بين الحبر الشينى والألوان المائية والشمع والفلوماستر، ولعب فى هذه **الأعمال** على أكثر من دلالة وعنصر تعبيرى ومجموعة من العلاقات مثل المكواة الحديد والمحمول **والدش** والخوذات والصنابير والمفاتيح القديمة ومفردات من التراث الشعبى الإسلامى والفرعونى، **أكدت** الأعمال فى مجملها على إبراز الموقف العربى ما بين الالتباس

والرضوخ والاستسلام وهيمنة القطب الواحد على العالم، واختلفت هذه العناصر والأدوات فى تراصها الأفقى أو الرأسى أو التضاد والتجاور، ليس على نحو إنشائى مباشر، وإنما فى سياق تعدد الدلالات مع غنى فى التفاصيل وفى رهان واضح على المتلقى العادى وجمهور الخاصة فيما يشبه المصالحة بين الفن التشكيلى وقاعدة تلقيه...).

- وعن معرض الحياة الأفتراضية سنة ٢٠٠٣ يذكر المخرج السينمائى والناقد، د. محمد كامل القليوبى[١٥] (هذا المعرض يكتسب كل ما هو معاصر بعدا تراثيا وأسطوريا، ويتحول كل ما هو تراثى على كافة المستويات وأيضا التنمية الشعبية إلى أشكال معاصرة، هذا التحول المدهش لا يفتح أعيننا على أبعاد جديدة للتراث والمعاصرة فحسب. بل ويفتح أعيننا أيضا على أبعاد جمالية شديدة الثراء والخصوصية... هذا المعرض ليس كأى معرض وهذا الفنان الكبير حقا مصطفى يحيى ليس كأى فنان... أنه خطوة كبيرة تتليها خطوات أكبر...).

- وعن نفس المعرض يتحدث د. محمد تاج الدين ..... [١٦] (اعدت لنا ذكرى ذلك العالم الساحر الذى يجمع بين غموض السريالية وبساطة الفنون الشعبية الموغلة فى نظرية التعبير، وهو عالم لم يجرؤ على أرتياده بعد الجزار .... رحمه الله بالا أنت ... لما يتمتع به من سحر وغموض تشوبه السخريةأحيانا، والمرارة أحياناً أخرى، مما يهب الموضوع طغيانا يحيد بالمتلقى عن الأستمتاع بالبناءِ التشكيلى، مالم يملك الفنان مقدرة على السيطرة الفنية ليوازن بين دقة وعذوبة البناء، وقوة وسحر الموضوع.... وتلك يعلم الله موهبه لا يملكها الكثير...

- ويتحدث الفنان والناقد الفنى أ.د. شاكر عبد الحميد عن المعرض ذاته[١٧] (أستمتعت بهذا الأنجاز الفنى الرائع الذى تحتشد فيه الرموز فى مواكب متألقة متدفقة من الدلالات والمعانى والعلامات التى تتشابك وتتقاطع وتواجه وتصطدم وتشير بعنف إلى واقعنا العربى الذى وقع تحت ضغوط خانقة رمزت إليها بالمكواة فى حالاتها الخانقة وحالاتها المتربصة وأيضا هناك إشارات سيموطيقية وعلامات متألقة تمزج بين الماضى المصرى والأشورى والعربى برموز تجمع بين الحاضر وتجلياته وبكل ما يحدث فيه

من مطامع ورغبات عدوانية للأستيلاء على قدرات شعوبنا وقدراتها (براميل البترول . . .) .

وتحاو الناقدة إيناس حسنى (١٨) الفنان يحيى الذى أهتم بالأخراج السينمائى و لنقد الأدبى حصل على الدكتوراه والماجستير من أكاديمية الفنون . ويشغل حاليا منصب عميد المعهد العالى للنقد الفنى .

« القبس » التقت بيحيى حول الجديد فى معرضه فقال : توظيف العلامة كالمكواة الحديدية حيث لعبت دورا أو عدة أدوار فى البناء الفنى للوحة فكانت فى الماضى اداة قهر وسحق وهيمنة داخل السياق السياسى (فى ظل مناخ العولمة أو القطب الأحادى فى العالم) . ثم تحولت فى الأعمال الجديدة إلى قيمة مغايرة . واكتسبت طابعا رومانسيا أو بتعبير آخر تخفت داخل شاعرية موسيقية فظهرت فى تلك الأعمال الجديدة آلة الكمان والتشيللو والهارب الفرعونية بل تحولت العلاقة إلى كورس من المنشدين على خشبة المسرح امام النظارة .

فى أعمال أخرى ظهرت السحلية الشعبية التى كان لها دور فى المرحلة الفنيةالسابقة يتمثل فى التلصص والانقضاض المباغت تحولت إلى شيء دخيل على القاهرة القديمة . حيث يستدعى الفنان من خلالها ذكريات طفولته البعيدة التى تصل إلى مرحلة حرب السويس والصدام ما بين القوى العظمى وقتها انكلترا وفرنسا وبداية نزح اليهود المقيمين فى مصر فى ذلك الوقت المشمولين برعاية أجنبية .

فى تلك المرحلة احتفيت بالنوافذ العتيقة والأبواب الحديدية الضخمة والسلالم الحجرية فى الأبنية التى عاصرت تلك الأحداث وخاصة فى منطقة ميدان الظاهر بيبرس التى شاهدت فيها تلك الرموز ، فهناك النافذة العملاقة تنفتح على مجال غامض يفاجئنا بحضور لا منطقى لكائنات غريبة ويتحول زجاج تلك ا لنوافذ إلى سجل مرنى لأحداث هامشية تتفاعل مع الحدث الرئيسى أقرب إلى مسرح ملحمى أو مسرح للرواة تتداخل الأحداث والشخوص فى بانوراما أسطورية . . الفنان يستدعى أسطورته الشخصية من الماضى البعيد ليسقطها على الوطن الصغير والكبير فى زمن العولمة .

* فى أعمالك الفنية حس قومى واهتمام بالبحث عن هوية كيف ترى تلك الهوية ؟ ؟

- هناك بالتأكيد هم ثقافي تجاه الهويةالقومية المصريةوالغربية فى هذا المناخ السريالى الذى تحول إلى واقع تدار الأوطان فيه ويحكم الأفراد ببيانت فى مؤتمرات صحفية أصبحت حياة الشعوب وما تنعكس عليها من تلك القرارات حياة افتراضية بمعنى أنها تحيا حياة موازية لواقع تأمل فيه ولكن لا يتحقق، ان هناك قوى مهيمنة تفرض عليها نهج الحياة فأصبحت حياة الأفراد فى ظل هيمنة القطب الواحد حياة افتراضية مثل المعارك الأفتراضية التى تمت فى زمن ما بعد الحداثة وسميت حروب ما بعد الحداثة، وكان أفضل نموذج لها حرب كوسوفو الأخيرة ضد الصرب حيث استخدمت التكنولوجيا فى أنهاء الحرب لصالح الأقوى فى التقنية ولم ير المهاجم عدوه بل كانت الحروب عن طريق شاشات وازرار مفاتيح الكترونية. بل وصل إلى ظهور القنابل الناعمة التى تعطل وتربك أنظمة الكمبيوتر فى المؤسسات الحيوية للعدو. ويعاد تشغيلها كوسيلةضغط اقتصادى عليه بدون خسائر فى الأفراد وظهرت أيضا فى حرب أفغانستان الألغام الشراكية الصفراء والأطعمة الصفراء والطائرات ترميها على البسطاء فى تلك الحرب وظهرت قنابل تفريغ الأوكسجين من الجو فيتم خنق الأفغان داخل المغارات الجبلية. بهذا التطور ظهرت الحروب الأفتراضية التى كانت تقام فى الماضى بهدف التدريب بالمحاكاة فأصبحت المحاكاة هى الحقيقة والحقيقة ضرب من الخيال وأصبحت الصورة هى الواقع. والواقع يمكن تأويله وتحريفه مثال على ذلك صورة الشهيد محمد الدرة...).

- وعن معرض (شبابيك الزمن المنسى) رقم (١٩) المقام باتيليه القاهرة يذكر الفنان أ.د.أحمد نوار(١) (جدير بالإشارة لأستدعاءك لفن الرسم من عمق التاريخ الجميل للفن، حالة متكاملة لكل عمل فنى.. استطعت أن أهرب من لوحة إلى أخرى لجمال الخط.. وعمق الحوار بين الرمز والخيال.. وبين الصورة الذهنية... كما شعرت بسعادة بالغة لتعبيرك عن حال الإنسان فى حياته وخاصة القضايا الإنسانية وشفافية الحياة الأجتماعية..).

- وعن نفس المعرض يذكر الفنان مصطفى حسين(٢٠) (أرى فى أعمالك العمق الواع والمدرك لتداعينا الإنسانى فأرى فى أعمالك فنانًا مفكراً حساساً يعيش وجدان أمته وهذه مواصفات الفنان الصادق. كما أرى حذقك الفنى فى تناول الوحدات المصرية والتى تدل على أختيار واعى..).

- وأيضا تذكر الناقدة والفنانة التشكيلية عزة مشالي[21] (... وكما يقول الفيلسوف (جيو M.J.Guyau الفن هو عملية توسيع أو امتداد تتم عن طريق العاطفة أو الوجدان فتجعل دائرة المجتمع تتسع لتشمل سائر الموجودات الطبيعية وأيضا موجودات فائقة الطبيعية فيقدم لنا عالما بعديداً من البشر أو المخلوقات الوهمية التى ابتدعها خيال الفنان، ليحقق بها مجتمعاً مثاليا يكون من خلاله التجاوب الصحيح بين البشر فلقد وجد الفنان مصطفى يحيى عالما فنيا جديداً هو ثمرة منهجية خاصة أتبع فيها الفنان عملية تنظيم للعناصر والرموز الخاصة ليؤلف منها ايقاعا خاصا، ويجمل من هذه العلامات الجافة موجدا حيا تشع فيه الروح مما يدل على مهارة إبداعية عالية استوعب فيها الفنان بأساليب فنية من تنظيم وتناسب ليحقق بها ضربا من الجدة على ما فى موضوعه من تعدد فى الأشكال والحركات والصورة وما تحمله من معان ودلالات ويظهر الأيقاع فى لوحاته عن طريق التكرار والترديد والتناقض والتماثل بشكل مدروس واع - فنراه يتلاعب بعناصره التى تكون متشابهه أحياناً ومختلفة أحيانًا أخرى ولكنه بهذه الطريقة يخلع عليها طرافة وغنى محببًا للنفس.

ومن خلال ترتيب العناصر وتناثرها على سطح لوحاته بما يشبه قطع الشطرنج فى تحريكها وفقًا لخطة منهجية سابقة أشبه باللعب الفنى من حيث أنها نماذج تظهر وتختفى، تتلافى وتتباعد لكنها لا تلبث ان تتشابك وتترابط بشكل جديد فى علاقات مستمرة لا نهائية قوامها الحضور والغياب.

عناصر الفن المصرى القديم ورموزه مفاتيح أساسية للوحات مصطفى يحيى

فالمكواة كعنصر استخدمه الفنان فى كثير من لوحاته، استخدمها فى أحيان كأداة للقهر والسحق ليعبر بها عما يكتنف حياتنا من شعارات زائفة ظهر فى الهجوم البربرى على شعب العراق تحت شعار الإعمار والديمقراطية والذى هو فى الحقيقة دمار وموت وسحق كما تتحول المكواة فى أحيان أخرى إلى آلة موسيقية تلبس بذلك الدور الحضارى البراق وذلك للاحتيال والتخفى ولتعزف ألحانًا فى ظاهرها أمل وتفاؤل ولكنها تنطوى على ألم وشجن دفين.

أيضًا استخدم الفنان «السحلية» فى أدوار متعددة على مسرح الأحداث الذى اختاره للوحاته فى الأحياء الشعبية، وتحديداً فى حى الظاهر ذلك الحى الذى شهد مولد الفنان ونشأته الأولى وهو من أقدم وأعرق أحياء القاهرة.

فنجد السحلية تتحول لشكل أدمى بما يسمى «أنسنة العلامة» أى تحولها بما يشبه شكل الإنسان لتتقمص دوره، كما نجدها تتحول مرة أخرى لتأخذ شكلا أسطورياً تتضخم فيه إلى ما يشبه الديناصور الأسطورى لتأخذ مساحة كبيرة من اللوحة وتصبح البطل فيها كما فى لوحة الشهيد الفلسطينى الشيخ «أحمد ياسين» مثلا.

ظلال فرعونية

استوحى الفنان من الفن المصرى القديم بعض العناصر منها.. (أنوبيس) إله الموتى أو حارس المقابر عند الفراعنة رمزًا ليذكرنا دائماً بشبح ذلك الموت الرهيب الذى يلاحق أمتنا مع غياب الضمير الإنسانى وسيطرة المصالح وطغيان القوة بدعوى العولمة.

ويستوجب فهم أعمال الفنان مصطفى يحيى التأمل والتعمق فى الرؤية لخلق ضرب من الحوار بيننا وبينه لأن التعبير الفنى ما هو إلا دعامة يرتكز عليها الفنان للتواصل بينه وبين جمهوره.

وكما يرى علماء الجمال أن التعبير الفنى هو الرابطة الحية التى تجمع بين الفنان وعمله فهى ليست مجرد علامات يتركها الفنان على لوحاته، إنما هى العنصر الإنسانى الحقيقى الذى يكمن فى صميم هذا العمل.

قد يستمد الفنان من واقعه عناصر إلهامه، لكنه عندما يقدمها لنا يقدمها على شكل فنى جديد لا يقوم على محاكاة الواقع، إنما هو واقع آخر، إنه الواقع الفنى الذى يقدم فيه الفنان بعدا إنسانيا يحمل ماهية وجدانية ينطوى داخلها ذلك الواقع الفعلى.

اختيارات الفنان

من خلال تكرار موضوعات بعينها تستحوذ على فكر الفنان واختياراته لرموزه فنستطيع أن نكتشف طبيعة شخصيةالفنان، فهذه الأمور لا تأتى عارضة، أو بالمصادفة فلابد أن يكون ذلك الموضوع حيويًا فى نظره، يثير فى نفسه انفعالا ما أو عاطفة ما.

ومن خلال الحوار الدائر بين الفنان ورموزه وموضوعاته يظهر لنا طرفًا منه بما نسميه معادلاً حسيًا للمعنى الوجدانى والعقلى الذى ينطوى عليه موضوعه وأثره على نفسه.

وفى المعارض الأربعة الأخيرة التى قدمها الفنان على التوالى اختار لها أسماء ربما تدلنا على فكره وقضاياه وطبيعته الشخصية كان معرض ٢٠٠١ تحت اسم «الذات والعولمة» ثم «كلام فى العولمة» ٢٠٠٢، ثم «الواقع الأفتراضى» ٢٠٠٢ ثم (الحيا الأفتراضية) ٢٠٠٣ وأخيراً «شبابيك الزمن المنسى» سبتمبر ٢٠٠٤ ثم (شبابيك الزمن المنسى) رقم (٢) نوفمبر ٢٠٠٤.

التشبث بالجذور فى لوحات الفنان لمواجهة طغيان العولمة

والمتتبع لأعمال الفنان مصطفى يحيى يستطيع أن يكتشف عالمه الخاص الذى يتسع شيئاً فشيئا ليشمل قضايا اجتماعيةوسياسية تمر بها الأمة العربية وخاصةا لإنسان العربى البسيط وما يواجهه من اجتياح مدمر يحاول اقتلاعه من الجذور.

تجربة الحرب

لقد تركت تجربة الفنان فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ بصامتها فى نفسه وظهرت فى لوحاته رموز كثير لها طابع عسكرى فى إشارة منه إلى حو الحرب كما ظهر «أنوبيس» إله الموتى بكثرة فى هذه اللوحات فالموت كان يلاحقه ويراه قريبًا جداً علاوة على ما يحمله ذلك الرمز من دلالة تاريخية وخصوصية مصرية.

كما اتخذ الفنان الحى الشعبى نموذجا لذلك الزمن المنسى ربما احتماء وملاذاً أمناً وراء شبابيكه القديمةالتى كانت مصدر أمن وسلام فى الزمن البعيد ولكنها أصبحت لا تحميه ولا تبعث فى نفسه الطمأنينة فى عصر العولمة!

بعد أن أصبح التلصص بالأقمار الصناعية على شكل رموز يستوحيها الفنان من الأشكال والفنون الشعبيةوالفرعونية والفن الإسلامى، رسالة من الفنان يقول لنا فيها إن التشبث بالجذور هو

الملاذ والملجأ ضد طوفان وطغيان العولمة الساحق وإفرازاته الممسوخة، فنراه يتخذ من هذه الأشكال إدانة لثورة الجينات والتلاعب بها فتظهر أجساد شخصياته في اللوحة مشوهة مترهلة، كما نرى حركاتها تدل على التوجس والريبة والخوف الذى يحاصرهم وينعكس على تصرفاتهم من خلال شبابيك عتيقة تحمل دلالة المكان، وتظهر أخص خصوصياتهم داخل منازلهم.

استخدم الفنان تلك الرموز والإيحاءات بقدره وتمكن واضحين وبتعبير فنى خاص جعل من المحسوس لغة أصيلةتحمل طابع الطراز أو الأسلوب الفنى، بحيث أصبحت لغته التشكيلية ورموزه الدلالية تشكل خصوصيته الفنية.

التعبيرية أسلوب فرض نفسه

جسد الفنان مصطفى يحى رؤاه وقاياه بأسلوب تعبيرى خاص فنراه يتبنى أسلوب فنانى المدرسة التعبيرية. فقد أسقط عالمه الباطنى الداخلى على العالم الخارجى مصوراً معاناته وأحاسيسه ورؤاه.

وكما ظهرت التعبيرية المدمرة اتجاها فنيا فى أوروبا يدين سيطرة العلم والتكنولوجيا على حياةالإنسان التى كادت تفنى العالم وتدمر البشريةوالتى ظهرت آثارها فى الحربين العالميتين الأولى والثانية والتى راح ضحيتها الملايين وأصبح الإنسان يجابه تهديداً سافراً من قبل نتاج تلك التكنولوجيا ووقع فريسة لها.

لذا كانت التعبيرية كمدرسة فنية هى صرخة تمرد على الواقع ورفض له، وهذه المشاعر التى أحسسها فنانو أوروبا فى تلك الفترة تقترب كثيرا من مشاعر فنانينا الآن.

فالتعبيرية تعيد الفكرة والموضوع إلى الفن التشكيلى بعدما توارت فى المدارس الحديثة التأثيرية والوحشية والتكعيبية التى رأت أن الفن لا يحمل سوى لغته الخاصة وتقنياته الفنية المحضة.

ومن هنا يتضح لنا أن معرض شبابيك الزمن المنسى للفنان مصطفى يحيى يؤكد أن الفن أسمى صورة من صور الروح الجماعية وأرفع درجة من درجات التعاطف الوجدانى.

(« ليديا » مصطفى يحيى، وتبادل الرمز)

ويتناول الفنان التشكيلي والناقد[٢٢] (أحمد فؤاد سليم) أعمال الفنان تحت هذا العنوان...

تمثل الأعمال الأخيرة لمصطفى يحيى رحلة من السخرية المرة التي دفعت رسومه بالرمز، ووسمها بالعلامات منذ سنوات.

وهو بطبيعته كتومٌ، يغلق الباب على عالمه كلما إستطاع، وتبدو عيناه - كلما رأيته - متراوحتين بين التهكم والإنتباه والتأمل والصبر، على حين تنطوى ذاته على عالم مُحاصر، وعلى رغبة عارمة فى التحريض على البوح، والصدام.

تتكون الصورة الفنية فى ذاكرة مصطفى يحيى من أولويَّة التماثُل مع ما هو حاضر. هذا «الحاضر» الذى هو حاضره لوحده. ذلك أنه يحاكى فى رسومه ذاك الذى خلقه من ذاكرته المحضة، بأن يجعل الحاضر حاضراً فى المستقبل، وبأن يجعل من هذا الحاضر تمثيلاً يلتبس التباساً مع الواقع الحى، وكأنَّ هذا الواقع الحى هو تراث المشاهد ورصيده البصرى.

تختلف سخرية مصطفى يحيى عن سخرية «أونويه دومييه» فقد كان دومييه مباشراً، وعنيفاً. وكانت رسومه بمثابة رسائل احتجاج وكشف، إذْ كان ينهج نحو مجتمع مثالى ونموذجى لا يكون فيه الظلم من نصيب الفقراء وحدهم، ولا تكون فيه العلِّية للموسرين وحدهم. ولذلك فنحن حين نتأمل الصورة الفنية عند «دومييه» لا نجده حاضراً فى جوَّانيتها الخافية أو الظاهرة، وإنما هو يقف من ها هنا ضمن مشاهديها - وعلى العكس من ذلك حين نتأمل الصورة الفنية عند مصطفى يحيى، إذا بها تنطوى على نفس القدر من السخرية والتهكم، غير أنه - أى مصطفى يحيى - يبدو لنا شخصانياً، ورمزياً، ومتأنقاً، وفردانى الطابع، ولذلك فهو دائماً ما يكون حاضراً داخل صورته لا ينداح عنها.

يعادل مصطفى يحيى - فى رسومه - المرئى بغير المرئى.

فتيَّار الشعور عنده هو ذلك الواقع الذى يحلم بالإفلات منه، وبتعريته. وهو يختار فى رسومه

بدعة الحيوان الذى ينطوى على صفات الكواسر، ووحشة الزواحف وتوحش التماسيح، ويجعله مالكًا لشروط الأسطورة. وإنما نحن برغم ذلك نجد هذا الحيوان كائنًا أليفًا ومستأنسًا وطيبًا، وهو دائمًا ما يتبدّى فى الصورة الفنية عند مصطفى يحيى كما لو أنه أمرًا مقدورا لا مهرب منه فى حياتنا الواقعية، بل وكأنه - أى هذا الحيوان - قد استطاع أن يطبع الصورة ويجعلها متماثلة مع طبيعته، ورمزه.

يرسم مصطفى يحيى ذلك الحيوان الطّقسى وهو يخرج من الأبواب أو من النوافذ، أو يدخل إلى أى منهما، ونراه يمشى متخايلاً وزاحفا، وينهض واقفًا ليتحدث إلى «إمرأة» مصطفى يحيى من بين الحواجز . ولكن الفنان لا يكشف لنا من بين خطوطه عن عالم ذلك الحيوان الدفين، أو عن شراسته، كما أننا لانتبين ذكورته أو أنوثته، وإنما هو لا يحادث أحدًا سوى «المرأة»، ولا يخرج من باب إلاّ وهناك -على التو- إمرأة عفية الصدر تتأمله عبر النافذة وقد استطاب وجهها بالمتعة الفاضحة.

إن الحيوان يبدو فى الصورة كمثل رمز شائع ونمطى، طاعن فى جذر التاريخ رمز معادل للخبث، مستجيبا لمتعة اللذة الدنيوية، وللشهوة البشرية، بل ولهذا «الباطنى» الذى ينطوى عليه عالم إمرأة وحيدة، وجميلة، عفية الجسد، غير أن الفنان يكشف لنا عن حجم التوجس والإلتباس فى خطوطه «الظلية» الرهيفة، ويزيح الستار عن «ليديا» -أو إمرأة- مصطفى يحيى وهى تتبادل التجسّد المعجز مع حيوان غامض وأسطورى.

يضعنا مصطفى يحيى فى رسومه المميزة تلك أمام حالة صنمية كما لو أنها وُجدت هكذا بالصدفة عبر الأزمان. ولكنه ظل حريصًا على ابتداع طبيعة مغايرة لتوالد الصور بين العقل والذاكرة، كونها مرجعيته التى تختزل القيم إلى الوقائع اليومية، مرجعية تمتلئ بأسطورة ورعة تقوم بتوليد وبإنتاج اللامرئى عبر بنْيان الرسم.

وعلى الرغم من استخدام مصطفى يحيى لتقنيات تقوم على تعاكس المنطق، وبتعويض الوعى باللاوعى فى عمارة الصورة الفنية، إلا أنه من الصعب اعتباره فنانًا «سورياليا»، ذلك أننا أمام فنان

مدرك لوعيه، يعمد فى رسومه إلى انتخاب وصنعات محسوبة للعناصر كمثل السُلَّم، والمكواه، والأبواب المواربة، والنوافذ المفتوحة، بل وفى اختياره لوحدات جمالية تعويضية فى زخارف الأبواب والنوافذ والحوائط.

ومع ذلك فسوف تظل «المكواة» رمزاً إضافياً يقوم بإعطاب الفكرة الجمالية لصالح دمج «الأسطورى» فى الدماغ المتلقية. إن «المكواة» هى بذاتها «معادل» للإنصياع، وللإمتثال، برغم أنها تبدو فى رسومه معطَلٌ من إمكانية فرض «الدلالة»، هذه الدلالة التى يفترض أن تكون مفصحة عن «الوحشى» وعن «الجهنمى».

بيد أن الفنان يختارها هنا فى رسومه كعلامة مرجعية لموضوعية الصورة، مثلما هى علامة للشر، وللتنميط، ولنفى التميُز. وهو هنا - أى مصطفى يحيى - قد نجح إلى حد بعيد فى تركيب المعقَد، وتفكيك المركَب، على صورة جعلت من رسومه واقعًا وجوديًا، وهاجسًا لمتعة الجمال الخاص..)

حواشى الباب الرابع

(١) خريج كلية التربية الفنية بالزمالك - جامعة حلوان والأستاذ بالكلية والعميد الأسبق لها .

(٢) نشرة معرض قاعة الزمالك للفن سنة ٢٠٠٢ .

(٣) الفنان تزوج من سيدة إيطالية - فاصبح له مستوى عالى من التفاعل الاجتماعى والفنى المستقر مع الفن الايطالى المعاصر .

(٤) نشرة معرض قاعة الزمالك للفن بالزمالك لسنة ٢٠٠٤ .

(٥) إسماعيل عبد الله - نشرة المركز القومى للفنون التشكيلية - مركز الجزيرة للفنون - اكتوبر ١٩٩٩ .

(٦) بكالوريوس فنون جميلة جامعة حلوان ١٩٦٤ - رئيس قسم التصوير السابق - وعميد كلية الفنون الجميلة الأسبق .

(٧) محمود خليل (١٩٢٣-١٩٥٥) أرسل لبعثة لباريس لدراسة الفن على نفقة فرنسا وعرض فى بينالى فينسيا والبندقية عام ١٩٥٢ - والسفارة المصرية بباريس ١٩٥٤ وهو ضمن جماعة الفن المعاصر ومنها (سمير رافع - الجزار - إبراهيم سعودة - كمال يوسف - حامد ندا - سالم الحبشى - ماهر رائف ..) . .

(٨) ولد بمدينة طنطا وخريج كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان - دكتوراه الفلسفة فى الفنون الجميلة سنة ١٩٩٢ ، ورئيس قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة - جامعة المنيا سنة ٢٠٠٣ .

(٩) نشرة المركز المصرى للتعاون الثقافى الدولى بالزمالك سنة ١٩٩٥ .

(١٠) مواليد حى السيدة زينب - حاصل على دبلوم المدارس الفنية - عمل بالمصانع الحربية - ١٩٧٤ التحق بالقسم الحر بالفنون الجميلة - القاهرة .

(فتحى عفيفى - فنان الحارة والمصنع) - مطابع العاصمة - ٤ ش حجازى - القصر العينى .

(١١) عضو هيئة التدريس بكلية التربية الفنية - جامعة حلوان .

(١٢) قاعة اخناتون (مجمع الفنون بالزمالك) مارس سنة ٢٠٠٠ .

(١٣) عز الدين نجيب مجلة الهلال - القاهرة - مايو لسنة ٢٠٠٢ - ص ١٤٨ - ١٥٠ .

(١٤) ماهر حسن - الأهرام المسائى - القاهرة - ٧ / ١ / ٢٠٠٢ - ص ٩ .

(١٥) د . محمد كامل القليوبى - مخرج سينمائى وأستاذ بمعهد السينما ورئيس قسم النقد السينمائى بمعهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون .

(١٦) د . محمد تاج الدين - فنان تشكيلى وناقد وعضو هيئة تدريس بأكاديمية الفنون .

(١٧) أ. د. شاكر عبد الحميد - أستاذ ونائب رئيس أكاديمية الفنون وباحث ومفكر فى علم الاجتماع والأبداع والنقد الفنى.

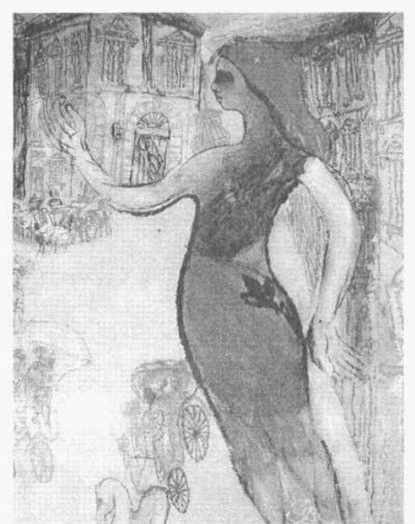
(١٨) إيناس حسنى - القبس - الكويت - العدد (١١١٣٣) - ٨ يونيو سنة ٢٠٠٤.

(١٩) أ. د. أحمد نوار - رئيس قطاع الفنون التشكيلية -سجل معرض شبابيك الزمن المنسى - نوفمبر ديسمبر ٢٠٠٤.

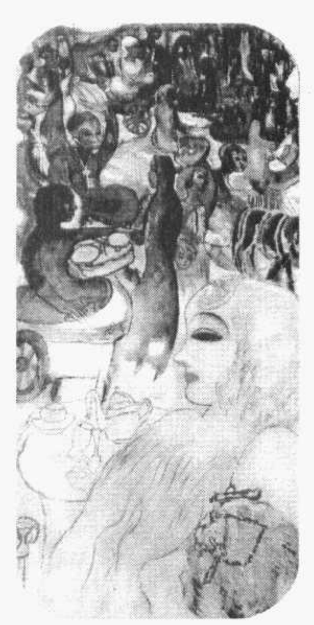
(٢٠) الفنان مصطفى حسين - نقيب التشكيليين.

(٢١) عزة مشالى - مجلة سطور - القاهرة العدد (٩٨) العدد يناير (٢٠٠٥) ص ٧٠-٧٣.

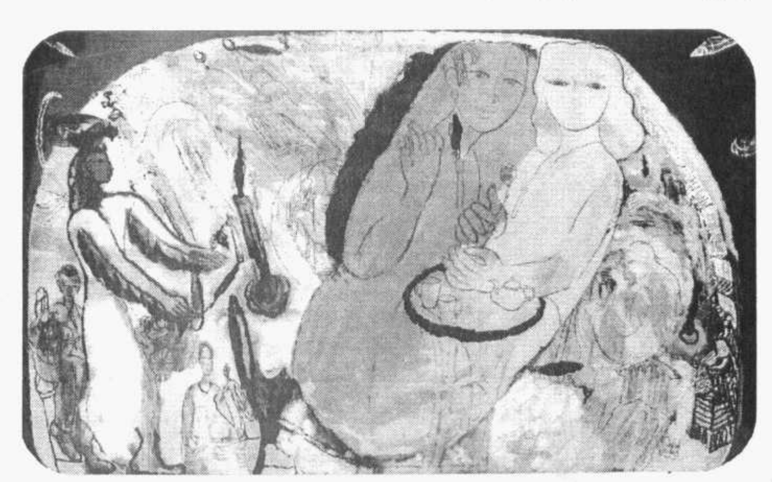
(٢٢) أحمد فؤاد سليم - فنان وناقد تشكيلى فى الحركة الشكيلية منذ ١٩٥٨ - ومؤسس ورئيس القسم المصرى للاتحاد العالمى لنقاد الفن (AICA) سنة ١٩٩٤- المشرف العام ومؤسس مجمع الفنون بالزمالك منذ (١٩٧٦).



فرغلى عبد الحفيظ - معرض فلورنسا - ٢٠٠٣



فرغلى عبد الحفيظ - معرض القاهرة - ٢٠٠٢



فرغلى عبد الحفيظ (اسكندرية) معرض الاسكندرية - ٢٠٠٤

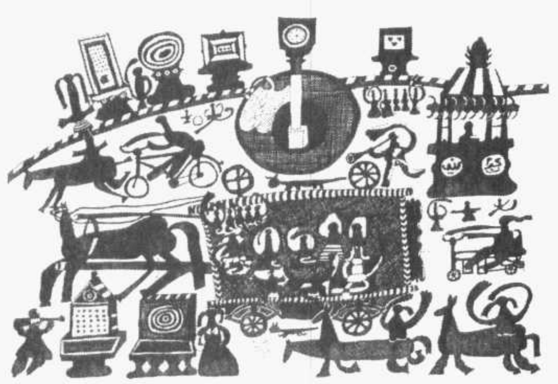


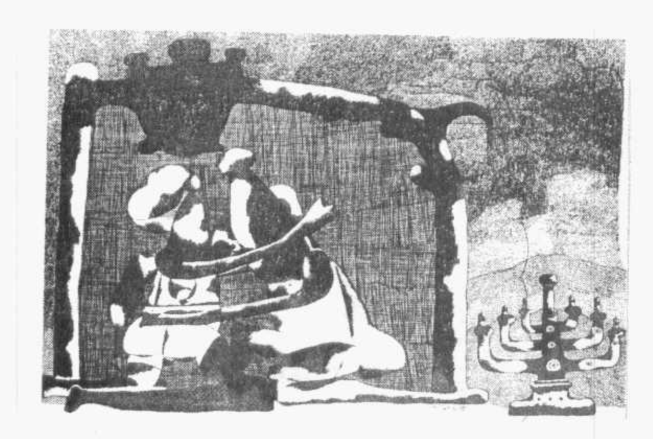
سعيد العدوى

(١٩٣٨-١٩٧٣)

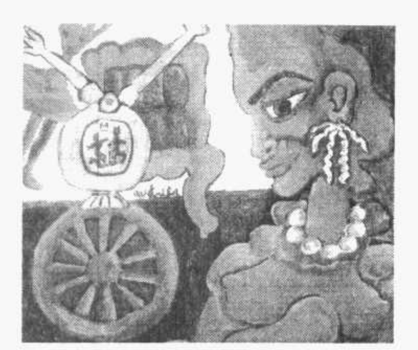


سعيد العدوى





سعيد العدوى



ايفيلين عشم الله



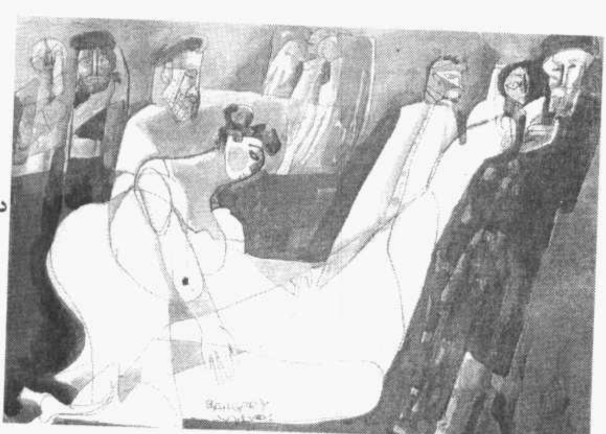
ايفيلين عشم الله

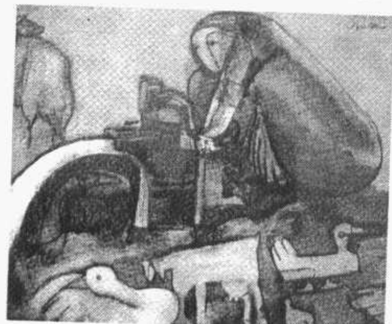


ايفيلين عشم الله

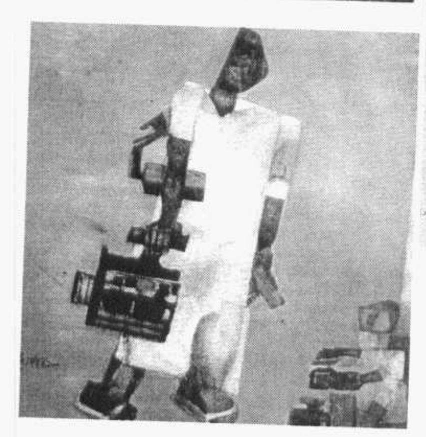
البهجورى

دعوة لحفل زفاف - ٢٠٠٢



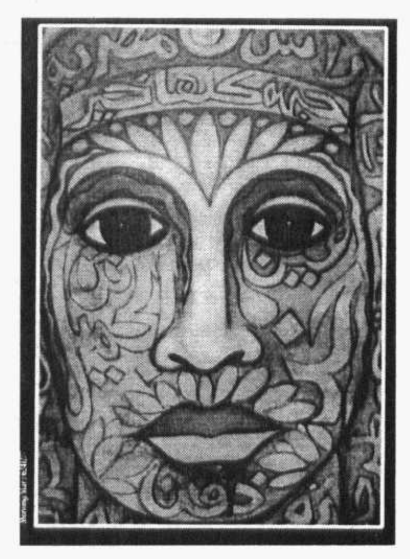






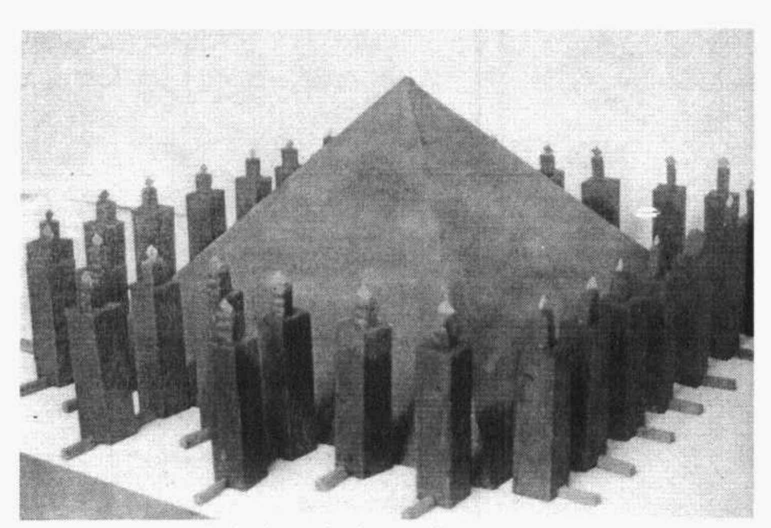
البهجورى

من الستينيات إلى الثمانينات - ١٩٩٩

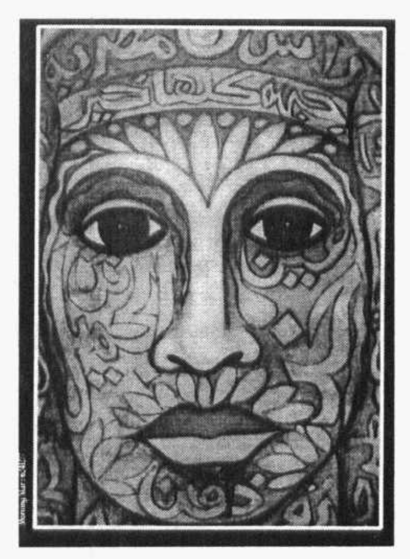




عصمت داوستاشى (تصوير ملون)

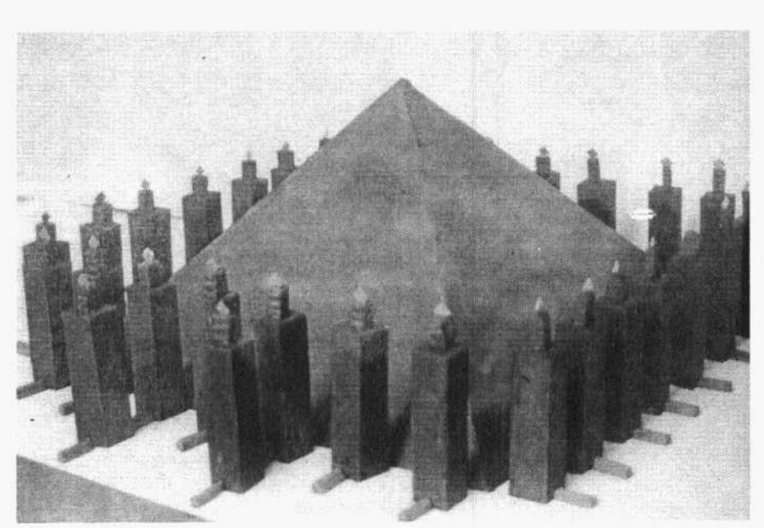


عصمت داوستاشى (عمل مركب) بنالى القاهرة الدولي الثامن ٢٠٠١

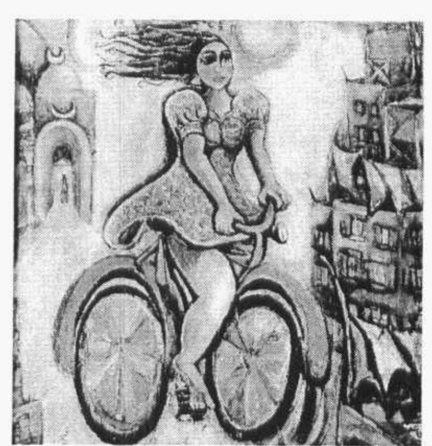




عصمت داوستاشى (تصوير ملون)



عصمت داوستاشى (عمل مركب) بنالى القاهرة الدولي الثامن ٢٠٠١



فتحى عفيفى - (انطلاقة) - ١٩٨٩



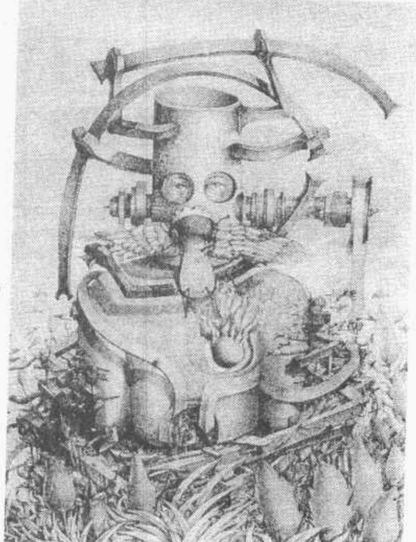
فتحى عفيفى - (هيا للعمل) - ١٩٩٥



فتحى عفيفى - (الخروج من المصنع)

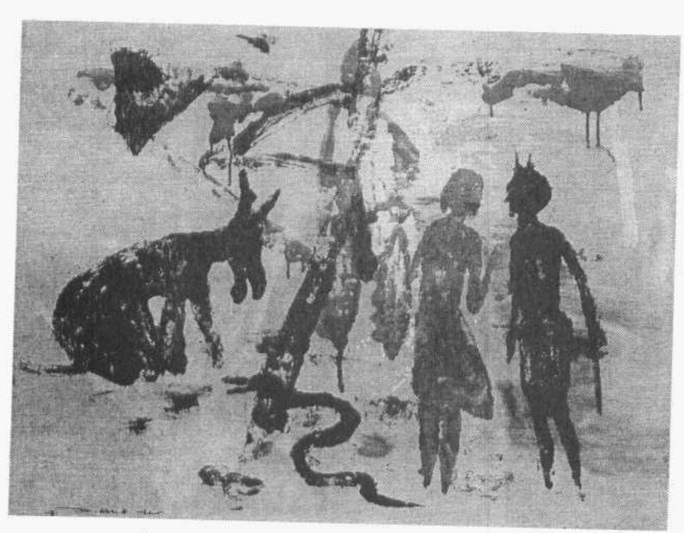


السيد القماش - (المحترق شوقاً)

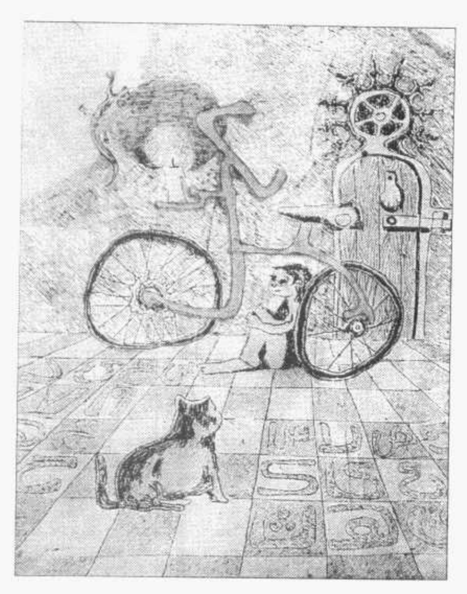


السيد القماش - (رؤية مستقبلية)

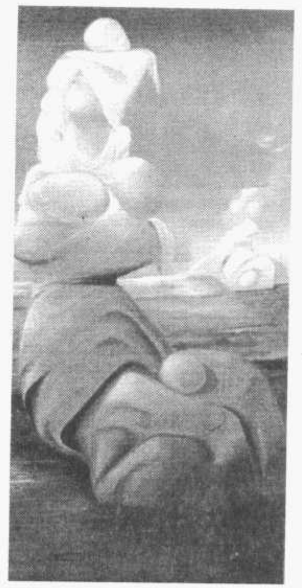
رسم بالحبر الشينى



محمد عبلة - (الونس بالنيل والشجر) - زيت على توال



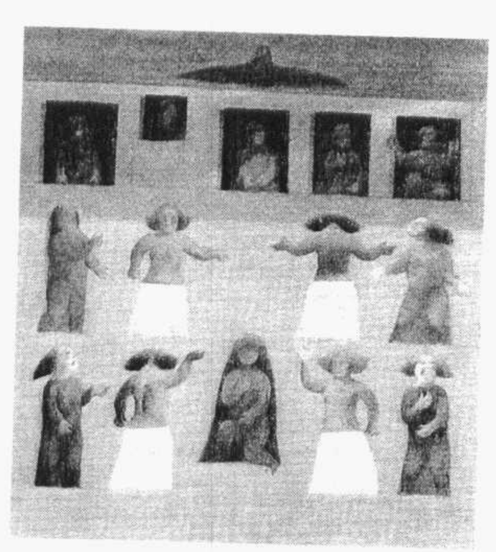
سعيد حداية



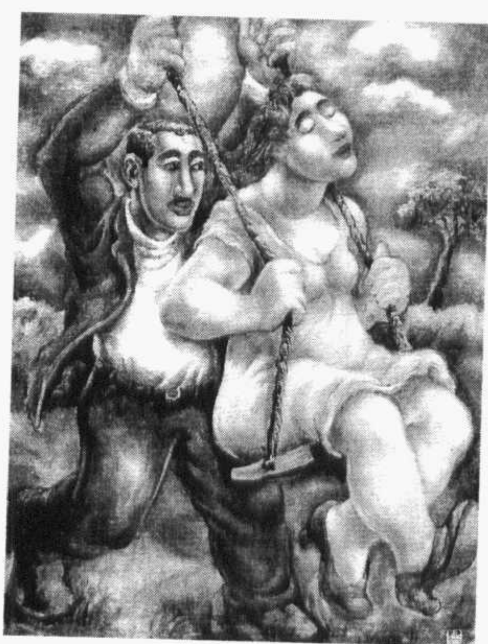
عبد الرحيم شاهين - ١٩٩٨



محمد عبلة



صبرى منصور
احتفال راقص فى ضوء القمر
(تصوير)



صلاح عنانى (المرجيحة)
تصوير

مصطفى يحيى

الذات والعولـمة

٢٠٠١

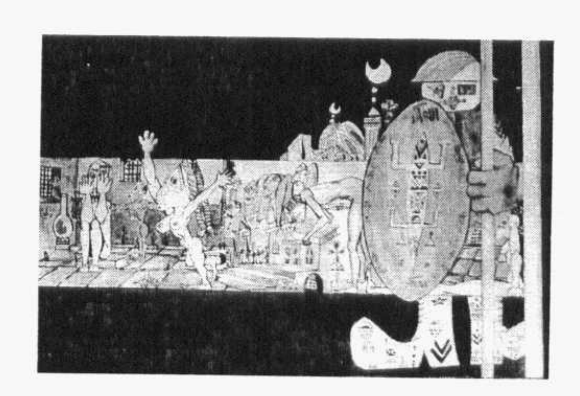
POWER
HOUSE
POWER HOUSE



مصطفى يحيى

الذات والعولـمة

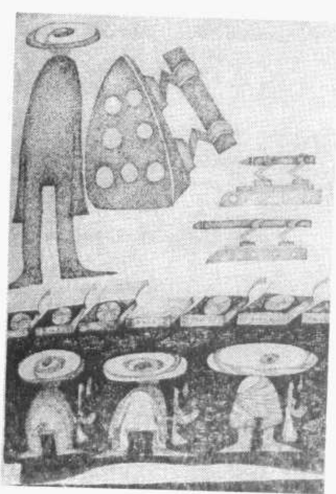
٢٠٠١



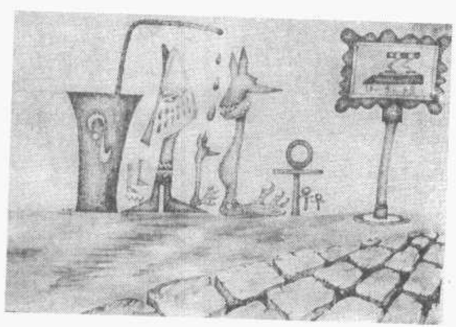
مصطفى يحيى

حظر التجوال فى القاهرة

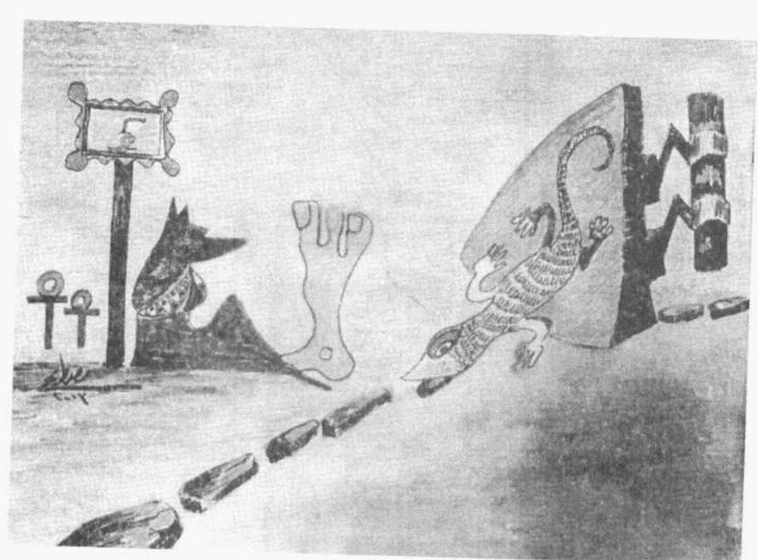
يناير ١٩٧٧



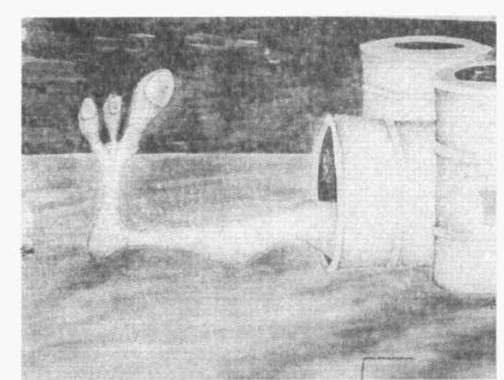
مصطفى يحيى
كلام فى العولمة - ٢٠٠٢



مصطفى يحيى
الواقع الإفتراضى ٢٠٠٢

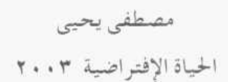


مصطفى يحيى - الحياة الافتراضية - ٢٠٠٣



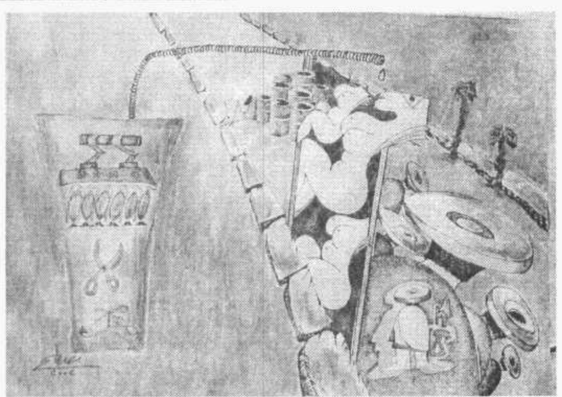
مصطفى يحيى

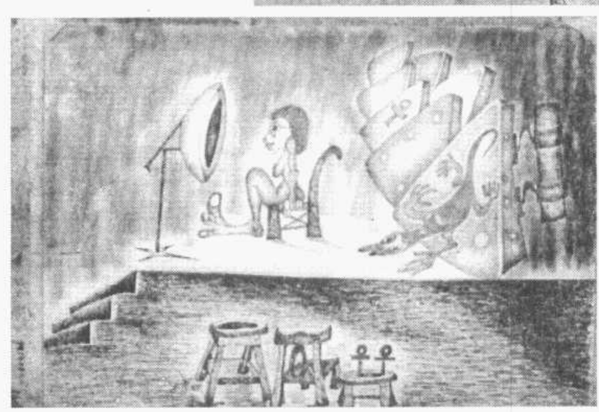
الحياة الإفتراضية ٢٠٠٣



مصطفى يحيى

الحياة الإفتراضية ٢٠٠٣

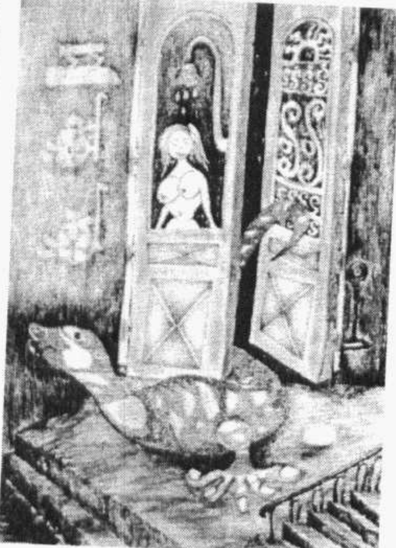




مصطفى يحيى

موسيقى المكواه الحديدية

٢٠٠٤





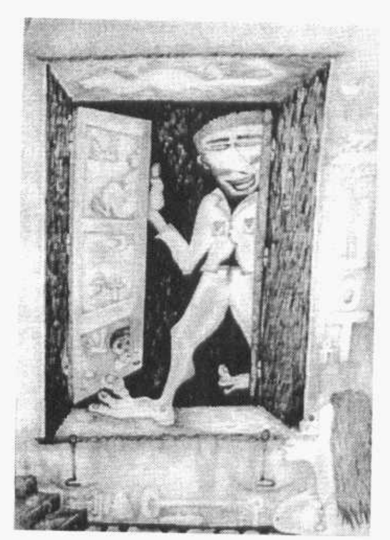
مصطفى يحيى - شبابيك الزمن المنسى - ٢٠٠٤



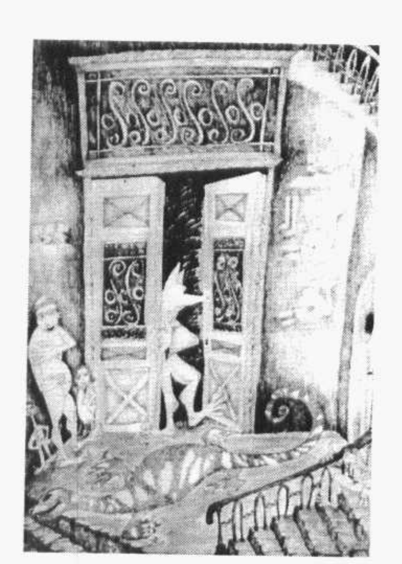
مصطفى يحيى - العرض الأمريكى المستمر - ٢٠٠٤



مصطفى يحيى - استشهاد احمد ياسين - ٢٠٠٤



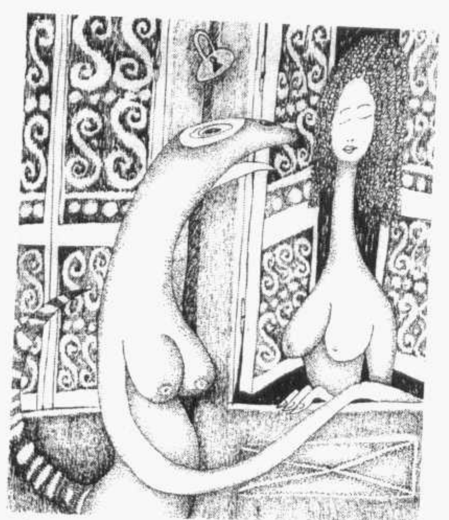
مصطفى يحيى - الدخيل - ٢٠٠٤



مصطفى يحيى - الرحيل - ٢٠٠٤



مصطفى يحيى - شبابيك الزمن المنسى - ٢٠٠٤

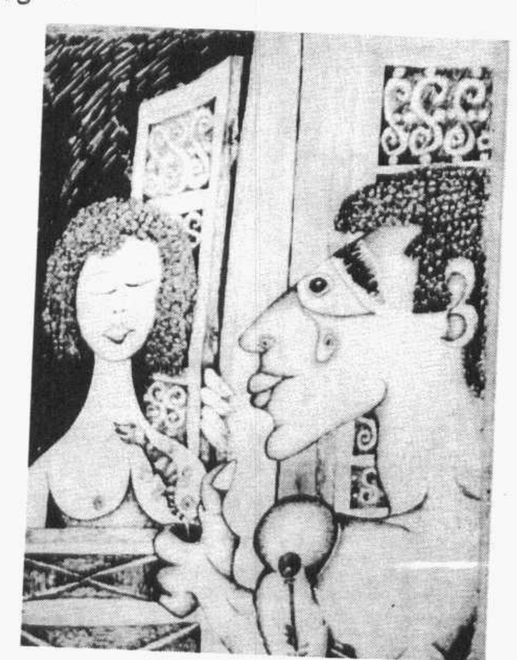


مصطفى يحيى - عصر الإستنساخ - ٢٠٠٤



مصطفى يحيى

شبابيك الزمن المنسى - ٢٠٠٤



مصطفى يحيى

رومانسية زمن العولمة - ٢٠٠٤

فهرس الأعمال الفنية

الصفحة

فهرس الأعمال الفنية

الصفحة

فهرس الأعمال الفنية

الصفحة

فهرس الأعمال الفنية

الصفحة

فهرس الأعمال الفنية

فهرس الأعمال الفنية

الصفحة

الوثائق

الصفحة

المراجع العربية

١ - أرنولد هارزر - الفن والمجتمع عبر التاريخ - ترجمة د. فؤاد زكريا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧١ - الجزء الثانى.

٢ - جان برتليمى - بحث فى علم الجمال، ترجمة د. أنور عبد العزيز - دار النهضة - الفجالة - ١٩٧٠.

٣ - جيروم ستولنيتز - النقد الفنى - ترجمة فؤاد زكريا - الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثانية - ١٩٨١.

٤ - حسن سليمان - حرية الفنان، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ - ١٧×٢٤سم.

٥ - حسن محمد حسن - الأصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربى.

٦ - زينب عبد العزيز - أوجين ديلا كرواة - من خلال يومياته - دار المعارف بمصر - ١٩٧١.

٧ - د. زكريا إبراهيم - مشكلة الفن، مكتبة مصر - بالفجالة - ١٩٧٦.

٨ - د. عبد الرحمن عيسوى - معالم علم النفس - دار الفكر الجامعى.

٩ - د. عبد العزيز القوصى - أسس الصحة النفسية، مكتبة نهضة مصر - القاهرة طبعة خامسة - ١٩٧٥.

١٠- د. عبد الفتاح حسن أبو علبة، د. إسماعيل ياغى - تاريخ أوربا الحديث والمعاصر، دار المريخ - الرياض - المملكة العربية السعودية - سنة ١٩٧٠.

١١- د. عبد المعطى محمد - مشكلة الإبداع الفنى - رؤيا جديدة - دار الجامعات المصرية - الاسكندرية.

١٢- عبد الحليم محمود السيد - الإبداع والشخصية - دراسة سيكولوجية - دار المعارف سنة ١٩٧١.

١٣- د. محمود بسيونى - التربية الفنية والتحليل النفسى، دار المعارف - مصر ١٩٧٢.

١٤- د. محمود بسيونى - أسرار الفن التشكيلى ، عالم الكتب - القاهرة - الطبعة الأولى - ١٩٨٠ .

١٥- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلى - العالم القديم، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ - طبعة ثانية .

١٦- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلى - عصر النهضة - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٩ .

١٧- د. مصطفى غالب - (تقديم) فى سبيل موسوعة نفسية - منشورات دار المكتبة - الهلال - بيروت - ١٩٧٨ .

١٨- د. مصطفى غالب - (تقديم) الانهيار العصبى (الهستيريا) - منشورات دار المكتبة - الهلال - بيروت - ١٩٧٨ .

١٩- د. مصطفى حجازى - الفحص النفسانى - مبادئ الممارسة النفسية - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت .

٢٠- د. مصطفى سويف - العبقرية فى الفن ، مطبوعات الجديد - العدد ١٧ سنة ١٩٧٣ .

٢١- د. محمد حماد - تكنولوجيا التصوير - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٣ طبعة أولى .

٢٢- د. نعيم عطية - العين العاشقة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ .

٢٣- د. نعيم عطية - حصاد الألوان ، الهيئة المصريةالعامة للكتاب سنة ١٩٧٩ .

٢٤- د. نعيم عطية - التعبيرية فى الفن التشكيلى - دار المعارف - القاهرة عدد (٦٥) .

٢٥- نعمت إسماعيل - فنون الغرب في العصور الوسطى والنهضة والباروك دار المعارف بمصر -١٩٧٦ .

٢٦- نعمت إسماعيل - فنون الشرق الأوسط - من الغزو الإغريقى حتى الفتح الإسلامى - دار المعارف بمصر - ١٩٧٥ .

٢٧- نعمت إسماعيل - فنون الشرق الأوسط والعالم القديم - دار المعارف بمصر - طبعة الثانية ١٩٧٥ .

٢٨- هربرت ريد - تعريف الفن - ترجمة د. إبراهيم إمام ، د. مصطفى الأرنؤوطى - دار النهضة العربية - القاهرة ١٩٦٢ .

٢٩- هربرت ريد - تربية الذوق الفنى - ترجمة / يوسف ميخائيل دار النهضة العربية - القاهرة ١٩٧٥ .

٣٠- د. يوسف مراد - علم النفس فى الفن والحياة، كتاب الهلال العدد ١٨٧ - ١٩٦٦ - دار الهلال .

المراجع الاجنبية

1. Aime Azar- Le Veil D. La Conscience Picturale en Egypt Le Cairo 1084.
2. Bernard Denvir - Impressionism - London - 1974.
3. Brian Petric - Van gogh. Phaidon- Yugoslavia -1979.
4. Enriqueta Harris - Goya - 1975 - Phaidon Press.
5. Douglas Hall- Klee - Phaidon - 1977 - by phaidon press Linited.
6. Gerhardus - Expresionism - Phaidon. Oxford - 1979- Amsterdam.
7. Joseph - Emile Muller - A. dictionary of expressionism- ISBN - 1973.
8. Keith Roberts - The Impressionists and post - impressionists- phaidon. Italy- Milan - 1978.
9. Nicholas Wadley - Gauguin - phaidon - Italy Milan - 1978.
10. R.H. Fuchs - Dutch painting.
11. Renata Negri - Matisse and Fauves. Lanplight pubishing, Inc, New York- 1975.
12. Roland Penrose - Picasso - phaidon-Paris 1974.
13. Thames and Hudson - Elgreco -1977- Italy.
14. Thames and Hudeson - primitive- painters- London- 1978.
15. The Macmilan - Encyclopedia of art- Trewin capplestone. Linited-1977.
16. Peter and Linda Murray. The penguin Divtionary of Art - Artists - U.S.A 1978.
17. Wolf-Dieter Dube - The exressionists Thams and Hudson. London -1977.
18. Waldemar George - Par - la peinture Expressionists - Editions almery Somogy - Paris.